

**LA MELANCOLÍA DE LA MONTAÑA: TRANSICIÓN DE LO RURAL A LO
URBANO DESDE LA NOVELA Y EL CINE SILENTE COLOMBIANO (1925-1930)**

Diana Marcela Galeano Salazar

Rosalía Osorio Londoño

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA

2018

**LA MELANCOLÍA DE LA MONTAÑA: TRANSICIÓN DE LO RURAL A LO
URBANO DESDE LA NOVELA Y EL CINE SILENTE COLOMBIANO (1925-1930)**

Diana Marcela Galeano Salazar

Rosalía Osorio Londoño

Trabajo presentado como requisito para obtener
el título de licenciado en español y literatura.

Dirigido por:

JUAN MANUEL RAMÍREZ RAVE

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA

2018

Nota de aceptación

**Firma del director de
la tesis**

Firma del jurado

Firma del jurado

Ciudad y fecha ()

DEDICATORIA

“He aquí que dedico esto al viejo Schumann y a su dulce Clara, que hoy ya son huesos, ay de nosotros. Me dedico a un color bermejo, muy escarlata, como mi sangre de hombre en plenitud y, por lo tanto, me dedico a mi sangre. Me dedico sobre todo a los gnomos, enanos, sílfides y ninfas que habitan mi vida. Me dedico a la añoranza de mi antigua pobreza, cuando todo era más sobrio y digno, y yo no había comido langosta.” (p. 7)

Lispector, C. (1977). *La hora de la estrella*.

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos que de alguna u otra forma nos han acompañado con la intención de hallar en el camino, lo que no suscita un punto de llegada.

Contenido

Nota de aceptación.....	3
PRESENTACIÓN	8
1.0 DIÁLOGOS QUE SE TEJEN EN EL DISTANCIAMIENTO: DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA A LA NARRACIÓN LITERARIA	9
<i>1.1 Obertura</i>	<i>9</i>
<i>1.2. De la metáfora a la poeticidad del lenguaje cinematográfico.....</i>	<i>11</i>
<i>1.2.1 José Antonio Pérez Bowie: aproximaciones sobre la narración cinematográfica</i>	<i>13</i>
<i>1.2.1.1. El nivel de la historia</i>	<i>13</i>
<i>1.2.1.2 El nivel del discurso</i>	<i>14</i>
<i>1.2.2 ¿Qué es el cine?</i>	<i>20</i>
1.3 EL CINE COLOMBIANO: UNA MIRADA EN RETROSPECTIVA	23
<i>1.3.1. El cine silente colombiano o una presentación a la memoria</i>	<i>25</i>
1.4 La palabra como presencia, la escritura como evocación.....	27
<i>1.4.1 Gérard Genette: aproximaciones a la narración literaria</i>	<i>28</i>
<i>1.4.1.1 Tiempo: el orden, la duración y la frecuencia.....</i>	<i>28</i>
<i>1.4.1.2 El modo del relato</i>	<i>30</i>
<i>1.4.1.3 La voz.....</i>	<i>31</i>
<i>1.4.2 ¿Qué es la literatura?</i>	<i>33</i>
1.5. LA LITERATURA COLOMBIANA: ORÍGENES Y ACERCAMIENTOS	35
<i>1.5.1 La novela colombiana: la narración y sus formas</i>	<i>37</i>
2.0 APERTURA: ESTUDIOS, COMPARACIONES Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS LITERARIAS Y CINEMATOGRAFICAS	39
<i>2.1. La literatura y el cine: una perspectiva de Carmen Peña-Ardid</i>	<i>39</i>
<i>2.1.1. Influencias</i>	<i>42</i>
<i>2.1.2. Confrontaciones.....</i>	<i>45</i>
<i>2.2. Estudios y delimitaciones: el cine y la literatura en Colombia</i>	<i>47</i>
<i>2.3. Colombia (1925-1935): transición de lo rural a lo urbano</i>	<i>50</i>
2.4. MIRADAS: APROXIMACIÓN COMPARATIVA DEL CINE SILENTE Y LA NOVELA COLOMBIANA (1925-1935)	54

2.4.1.	<i>A la ciudad: de La casa de vecindad (1930) a El amor, el deber y el crimen (1926)</i>	54
2.4.2.	<i>A la montaña: de 4 años a bordo de mí mismo (diario de los cinco sentidos) (1932) a Alma provinciana (1926)</i>	59
3.0.	LA MELANCOLÍA DE LA MONTAÑA	65
3.1.	<i>La ciudad emergente</i>	66
3.1.1.	<i>El viaje como nueva posibilidad</i>	69
3.1.2.	<i>La doble mirada</i>	71
3.1.3.	<i>Identidad: un modo de pertenecer</i>	75
3.1.4.	<i>La nostalgia por lo rural</i>	77
	Bibliografía	80

PRESENTACIÓN

Las dinámicas en las que se presenta toda forma de expresión artística, constituye inevitablemente, un trazo de las convenciones en las que se halla una realidad. La literatura colombiana, especialmente la novela, ha lanzado miradas sobre asuntos que de alguna manera ayudan a entender cómo un hombre cualquiera puede sentir que pertenece a algo y por tanto, identificarse. Así pues, la tarea que se emprende aquí parte de unas maneras de decir –o de nombrar si se quiere- y debe entenderse entonces, por qué se elige una perspectiva desde la narratología que indique y señale características que permitan dar precisiones –quizá no siempre acertadas- sobre un fenómeno crucial: la transición de lo rural a lo urbano. Dichas formas de decir, de contar y de *narrar* ocupan en la labor de este trabajo una preocupación mayor y es ¿De qué manera leerlo? ¿Cómo interpretarlo? De allí que la propuesta de una aproximación comparativa se presente como uno de los ejes fundamentales para entender la novela y el cine silente colombiano. Asimismo, hay que hacer claridad sobre varios asuntos que pueden llegar a ser tema de discusión, por ejemplo, ¿cómo leer la novela colombiana desde el cine silente? No se lee uno sobre otro, se dejan entrever como formas narrativas distintas que construyen realidades sobre un suceso.

Por esta razón y con ánimos de realizar lecturas comparadas entre obras diversas, se plantea desde esta perspectiva una disposición de leer a partir de las diferencias. Visto así, se elige un corpus limitado de obras literarias que comprende *La casa de vecindad* de José Antonio Osorio Lizarazo y *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda, como también incluye las obras cinematográficas *Alma provinciana* de Félix Joaquín Rodríguez y *El amor, el deber y el crimen* de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico. Los personajes, el tiempo, el espacio y la historia misma son los hilos conductores por los que, a través de las líneas textuales y la sucesión de fotogramas, nos abrazaremos a una aproximación interpretativa de unos modos de ser colombiano –o mejor, de pertenecer- que se construyen desde lo exterior.

1.0 DIÁLOGOS QUE SE TEJEN EN EL DISTANCIAMIENTO: DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA A LA NARRACIÓN LITERARIA

1.1 Obertura

Es sabido que para realizar estudios literarios de manera organizada y comprometida, debería ahondarse, de ser preciso, en todas las obras posibles que den alguna señal sobre lo que es entonces, la búsqueda. Sin embargo, este es apenas un esbozo que surge de una variedad de preocupaciones: a) la novela y el cine silente colombiano de la década 1925-1930, que aunque comprenden un periodo limitado en la historia de nuestra literatura y nuestro cine, se puede considerar con firmeza que hay una necesidad de mirar atrás cada que se quiere entender lo presente, asimismo, b) las aproximaciones comparativas como un modo de leer/interpretar que parte, en este caso, de las diferencias en el que hay que preguntarse constantemente ¿por qué las propuestas comparativas abocan a un mismo referente? ¿No es obvia, acaso, su similitud en la historia, en la construcción de personajes, en la puesta en escena si se analiza una novela con la adaptación cinematográfica de la misma? Y, c) esa gran pregunta por lo que significa pertenecer e identificarse a través de una impresión de la realidad desde las obras.

Si bien, estas no son preocupaciones novedosas ni poco discutidas, José Antonio Pérez Bowie en su libro *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica* realiza un análisis extenso sobre el uso que la teoría del cine ha hecho de las categorías planteadas desde la teoría literaria. Es esta, a su vez, una relación entre cine y lenguaje en el que se hace un detenimiento no sólo en las dimensiones artísticas de una obra, sino también en la posibilidad del discurso como parte de la capacidad y fuerza del argumento. Por su lado, Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* lanza una visión estética creada a partir de subjetividades que median entre lo real y lo irreal, incluso habla de la imagen como representación –símbolo- y por tanto, lenguaje. Todo esto se da gracias a las técnicas de un montaje, a los personajes, al sonido y a lo que el autor llama, el alma del cine. Tampoco podría dejarse de lado todo el estudio realizado por André Bazin en *¿Qué es el cine?*

Considerando que este participa de una realidad como de su propia existencia, aquí cabe el concepto de realismo ontológico que busca la esencia propiamente dicha de la obra.

Respecto a la teoría literaria, referente primordial en muchos aspectos de la construcción teórica del lenguaje cinematográfico, se encuentra el trabajo de Gérard Genette con su propuesta narratológica en *Figuras III* donde precisa el discurso del relato (análisis temporal), la duración (escena), la frecuencia, el modo (distancia/ perspectiva) y la voz (instancia narrativa). De manera estructural, es una propuesta meticulosa sobre todos los actores que pueden desde una forma externa y/o interna dar un sentido a la obra literaria, no lejos de esto, Mieke Bal en *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* toma como objeto el texto, la historia y la fábula, encargados de los acontecimientos, el tiempo, el espacio, el lugar, la focalización, los personajes y los narradores siendo entonces uno de los complementos más cercanos a la mirada genettiana.

Así pues, surge el estudio de Carmen Peña-Ardid como una compilación significativa en *Literatura y cine: una aproximación comparativa* que reúne las relaciones más importantes entre una y otra disciplina, en la cual, esperamos entonces dar un primer paso investigativo de la mano de estos trabajos y esto en palabras de José-Carlos Mainer: “[...] trata de cómo se inventa, se revela, se intensifica y se hace *significar* la realidad en el arte.” (1992, p.9).

1.2. De la metáfora a la poeticidad del lenguaje cinematográfico

¿Qué hay más allá de la relación cine-lenguaje? ¿Puede hablarse de una «gramática del cine»? Según las observaciones precisas de Pérez Bowie (2008), español catedrático de la Universidad de Salamanca en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, cuando se habla de una «gramática del cine» hay una referencia literaria como el texto/discurso, en la cual (y considerando un lenguaje cinematográfico) la imagen se asemeja más a un texto completo que a una simple palabra aislada. Sucede entonces que hay una capacidad comunicativa y una capacidad de significar a través de unos objetos y unos, llamados así por Pier Paolo Pasolini, actos de realidad. Por supuesto que se entiende que hay en cierta medida una conciencia de ilusión, no sólo por parte del cineasta, sino también por parte de los espectadores y esto es lo que remite a una impresión de la realidad, es decir, que se puedan transmitir pensamientos.

Tiene que decirse antes de mencionarse cualquier otro aspecto que las teorías usadas desde la literatura y la lingüística para referirse a un *lenguaje cinematográfico*, son sólo una forma de comprender las expresiones que el cine ofrece, mas su aplicabilidad como método no dejan de encontrarse como una aproximación. Véase pues, por Pérez Bowie (2008) en *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica* que hay unas diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas en las que:

“El lenguaje filmico a diferencia de la lengua natural, y al igual que la fotografía, parece tener una naturaleza de índice (distinta por tanto de las del símbolo y del ícono pictórico), ya que lo origina la luz reflejada por sus referentes. [...] El lenguaje fílmico es multidimensional plurisemiótico, es decir que está integrado por una mayor diversidad de códigos que la lengua verbal.” (p. 18)

En alguna medida puede hablarse de un lenguaje artificial que se recrea a través de los fotogramas, los planos y los enfoques. Lo más interesante de pensar en el cine como una forma comunicativa es que parece estar traducido a todas las lenguas, basta dar una mirada al cine mudo. El registro de la cámara, por su parte, tiene una similitud innegable con la

escritura, si bien, no hay una posibilidad de alterar lo dicho/lo visto mientras transcurre, por el contrario, parece que allí en ese único instante es donde existen, donde son y se halla un sentido.

Por otro lado, ¿qué tiene que ver la metáfora en todo esto? Hay que recordar que el objeto por el que se vale el cine, a pesar de otros medios audiovisuales, es la imagen. Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (1975) señala que:

“la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. Al unir así ficción y redesccripción, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la *Poética*: la *poiêsis* del lenguaje procede de la conexión entre *mythos* y *mimêsis*.

De esta conjunción entre ficción y redesccripción concluimos que el «lugar» de la metáfora, su lugar más íntimo y último, no es ni el nombre ni la frase ni siquiera el discurso, sino la cópula del verbo ser. El «es» metafórico significa a la vez «no es» y «es como».” (p. 13)

Así pues la metáfora, entendida como figura aparece como un desplazamiento de una realidad para re-describirla. Es necesario especificar que amplía el sentido de las palabras a partir de unas referencias ya conocidas. La relación que atañe a esto con el cine, es esa pregunta por ¿cómo nombrar a través de la imagen? Un lenguaje cinematográfico, sin duda, recurre a través y en contra de todos los códigos posibles para constituir el *filme* como una totalidad, es decir, como un sistema de múltiples formas que desemboca en uno solo. Cada que se halla un desplazamiento de una forma de nombrar algo en el cine, a través de la imagen, se considera que hay un rasgo discursivo no sólo por medio del guion, sino de los encuadres, de los planos –un discurso visual- que dinamiza una poética del *filme* centrando no en *qué* se nombra, sino en *cómo* se nombra.

1.2.1 José Antonio Pérez Bowie: aproximaciones sobre la narración cinematográfica

Pérez Bowie precisa que los estudios de narratología cinematográfica se dividen en dos grupos, que son en realidad, dos perspectivas de leer el cine. El primero se centra en el nivel de la historia, es decir, el universo de ficción creado por el relato y el segundo, que pertenece al nivel del relato/discurso y por tanto, se interesa por todas aquellas categorías que permiten que el discurso se transforme en un mundo ficcional.

1.2.1.1. El nivel de la historia

En este nivel se comprenden tres aspectos fundamentales: acciones, espacio y personajes. *La acción* entendida como el argumento/ la historia indican una situación que inicialmente es estable y luego se altera para ser restaurada al final. Desde una postura genettiana realiza una suerte de escalas que van desde planteamiento-obstáculo-clímax-resolución. Pérez Bowie (2008) rescata la postura de Lévi-Strauss, quien respecto a esto:

«Sostiene que el western transmitía un conjunto de mensajes que reforzaban más que desafiaban el orden social y que tales mensajes podían definirse mediante el análisis de los modelos de oposiciones que configuraban el universo semántico de dicho género (mundo salvaje/civilización).» (p. 33)

Es decir que las acciones en el *filme* se constituyen, desde esta perspectiva, por oposiciones estructurales que en este caso además de darle fuerza al argumento, también caracteriza un género. La antinomia ya entendida como una contradicción entre dos principios, va a ser el elemento que por intensidad caracterizaría al *Western*. Este es sólo un ejemplo de muchas de las formas en las que la acción se puede construir para darle una forma específica al relato.

Por su parte, *el espacio* según Seymour Chatman citado por Pérez Bowie (2008) existen unos parámetros que lo configuran y son: la escala, el contorno, la textura, la densidad, la posición, el grado, la clase, la zona de iluminación reflejada y la claridad o grado de

resolución óptica. Estas categorías deben ser tenidas en cuenta como parte de lo que narra una historia –en un sentido amplio de la misma-, sin embargo, existe un espacio fuera del camino, es decir, unos sonidos y una *voz en off* que puede ser casi que imposible de localizar pero que indican de algún modo una proximidad o una lejanía. Así mismo se habla de un carácter descriptivo que surge por la duración del plano o mejor, el número de planos relacionados con un mismo objeto sintéticamente guiado por los movimientos de la cámara. Hay que incluir además, que aquí yace una de las rupturas esenciales con los aportes del modelo teatral, el uso de los medios usuales ya corresponden a otras dinámicas del escenario. Por último, queda la faceta del *personaje* y esta tiene un vínculo definitivo con los narradores, es decir, ¿desde dónde se cuenta la historia? No obstante, el/la actor/actriz dan un matiz sustancial que en un sentido literario visto desde Mijaíl Bajtín en sus apuntes sobre el carnaval y la cultura popular en el Renacimiento, el cuerpo físico en una película constituye una máscara, esto es, una representación.

1.2.1.2 El nivel del discurso

En este grupo también se hallan las diferencias más significativas que pueden encontrarse para realizar un trasvase de conceptos desde la teoría literaria a la narratología fílmica. Está integrado por: la narración, el punto de vista y el tiempo. *La narración* a pesar de las diversas formas en que se ubica desde una postura literaria, como narrador interno-externo, narrador marco y narrador insertado o véase también, narrador intradiegético y extradiegético, supone casi que de manera empírica proponer un sentido que no tenga que hacerse encajar dentro de las dinámicas del cine, sino que por naturaleza propia se empalmen. Pérez Bowie (2008) nos hablaría de dos capas que se superponen respecto a la narratividad, una llamada **mostración** en la que se halla todo el trabajo de la puesta en escena y el encuadre y otra entendida como **narración**, en la que se articula en el montaje los elementos de la anterior. Como resultado de estas dos capas puede surgir también un **meganarrador** que logra articular ambas fases, tanto la del rodaje como la del montaje.

Casetti (citado en Pérez Bowie, 2008) explica cuatro funciones básicas del narrador cinematográfico: a) tener el conocimiento necesario para contar la historia, b) actuación o

habilidad para contarla, c) designación como agente responsable de referir el relato, es decir, ser el único que puede ir y venir sobre él y d) autoridad para establecer los hechos del mundo ficcional, es decir, dirigirlos [Casetti 1989, 125-173]¹. Del mismo modo, cita a David Bordwell y Edward Branigan, quienes redireccionan la narración al mundo ficcional y señalan que «la narración es el proceso mediante el cual el argumento, y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador.» (p. 41).

El punto de vista tiene dos especificidades sobre el mismo, uno visual que corresponde a la ocularización y otro cognitivo que remite a la focalización. El primero se refiere especialmente a lo que la cámara muestra y a lo que el personaje, entonces, ve. Este es uno de los términos más interesantes porque la similitud que guarda el lente de una cámara con el ojo humano es intrínseca y fundamental, podría pensarse por un momento que la experiencia cinematográfica, aunque también es auditiva², es mucho más cercana al movimiento que transcurre escena por escena a través de la mirada, instante que es significativo sólo en ese desplazamiento porque no hay forma de alterarlo, ni de reemplazar lo que ha generado en el espectador, pues hay que tener en cuenta que si se vive la experiencia de una misma película una y otra vez, cada una de esas veces, será distinto. Pérez Bowie menciona que existe una ocularización cero y una ocularización interna, la primera señala que la mirada no está vinculada a ningún personaje del mundo ficticio/historia de la película y la segunda muestra que el plano que se desarrolla en determinada escena está relacionado con la mirada de uno de los personajes.

Es preciso realizar una pausa en la palabra que tanto se ha repetido en este apartado, *mirada*, pues Fernando Vásquez Rodríguez (1992), ensayista colombiano muy reconocido, en su artículo *Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada)* señala que:

«El salto de la vista a la mirada es un acto simbólico. Toda mirada configura, da nueva figuración. La Mirada es la primera manifestación artística del hombre; un arreglar el mundo. La

¹ La cita es de José Antonio Pérez Bowie.

² Esta percepción auditiva es conocida como **auricularización**.

mirada es ya principio estético. El hombre abrió los ojos y vio muchos seres, muchas cosas... Lo que anhelaba ver y no encontraba, lo que ansiaba tener y no veía, lo convirtió en mirada. Lo hizo obra suya. Del ver no proviene la belleza; es al mirar a quien le corresponde la gestación, el anhelo de lo perfecto. Las formas artísticas son, de por sí, miradas. Armonía, proporción, equilibrio, son estrategias del mirar; creaciones, símbolos de una antigua batalla entre la especie y la historia; una lucha entre lo dado y lo creado.» (p.2)

Así pues, que se puede dar paso al puto de vista cognitivo que tiene como cualidad la focalización, en ésta como su nombre lo indica se pone el foco *en*, hay una intención de señalar un objeto. Gaudreault y Jost (citados en Pérez Bowie, 2008) distinguen tres tipos de focalización: a) interna, que se identifica cuando el relato se limita/restringe solo a lo que pueda saber el personaje, b) externa, donde se puede saber lo que siente el personaje a través de sus gesticulaciones y expresiones, e incluso, su vestimenta y el contexto y c) espectacular, donde el narrador le da ventaja al espectador por encima de los personajes, es decir, tienen acceso a mayor información del relato (p. 45). Se tiene entonces, que la mirada muestra como un lente lo que sucede, mientras que la focalización deja entrever la postura del relato y de lo que se sabe.

Asimismo, *el tiempo*, entendido desde Mieke Bal y Gérard Genette para la construcción del relato fílmico, muestra que depende de la duración-detenimiento, pues hay muchas formas de desarrollar los acontecimientos en los que este aspecto va a ser importante y crucial. Por ejemplo, ¿cómo saber en qué momento determinado se desarrolla un suceso?, ¿cómo mostrar en una película que hay una situación próxima a ocurrir? Estas son determinaciones del manejo del tiempo. Al igual que en la teoría literaria va a ocurrir, quizá, uno de los trasvases más precisos tanto para el cine como para una novela y esto, desde una postura genettiana en la que Pérez Bowie (2008) aclara que aquí no hay una preocupación por un *cuándo* sino más bien por un *cómo*, se entienden tres formas entonces: a) una temporalidad circular, donde los puntos de llegada son similares a los puntos de partida, b) una lineal, donde el orden de los acontecimientos muestra un punto de llegada distinto al de partida y es continuo y homogéneo o discontinuo y heterogéneo y c) anacrónica, donde la organización temporal, en últimas, no existe. La singularidad del tiempo en la narración cinematográfica es que el espectador puede gastar dos horas en las que transcurren treinta

minutos de un relato, o bien, puede ver en esas dos horas unos acontecimientos en los que han pasado años y años. No hay que dejar a un lado los *flashbacks* y los *flashforward* —estos menos utilizados que el anterior— para precisar el juego entre el pasado y el futuro, pues en definitiva, son un recurso evidente para los medios audiovisuales.

A pesar de que ya se han esclarecido entonces de una forma aproximada, estos dos niveles de la narración cinematográfica queda por vislumbrar otras propuestas como la *Introducción al discurso narrativo fílmico* de Maria del Rosario Neira Piñeiro, *El relato cinematográfico: cine y narratología* de André Grandeaault y François Jost e incluso la propuesta de David Bordwell con *La narración en el cine de ficción*. Todas estas miradas que no se abordan en este trabajo con el suficiente detenimiento para comparar teóricamente a qué apunta un discurso cinematográfico, quedan entonces a la luz de otros trabajos investigativos que estén interesados en dar una reactualización del panorama que nos atañe.

Además de esto, también hay otras alternativas del cine que surgen con el tiempo como el ya mencionado cine poético y para esto, tendría que hablarse de un periodo de las vanguardias en el que por una opción mimética se proponía la pantalla como un reflejo fiel del mundo real o por una opción narrativa se lograba atrapar al espectador en una historia indiscutiblemente bien articulada. Lo que se quiere decir, en realidad, consiste en que el cine ha atravesado por una serie de rupturas y esto lo que hace, es mostrar unos modos de narrar, por ejemplo, la *Nouvelle vague* francesa, señala Vanoye (citado en Pérez Bowie, 2008):

«En definitiva —dirá— la *dysnarration*³ pretende sustituir la idea del relato como un producto acabado por la de un producto en vías de realización poniendo en evidencia los mecanismos que lo producen, aunque sin renunciar en ningún momento a «contar»: se rebela contra un modo determinado de narración, pero no contra el relato en sí, ya que esa rebelión acaba produciendo nuevos modos de relato.» (p. 59)

³ Las cursivas son nuestras.

A lo que Pérez Bowie (2008) indica al respecto que:

«El interés por el argumento se desplaza hacia los personajes, inmersos a menudo en una situación límite pero faltos de trazos, motivos y objetivos claros; esa deficiente delineación obliga al espectador a comparar agentes, actitudes, situaciones y la situación límite proporciona un centro formal dentro del cual funcionan las convenciones del realismo psicológico con toda una serie codificada de puestas en escena para expresar los estado de ánimo del personaje y de recursos (sueños, alucinaciones, ensoñaciones, fantasmías) y exteriorizar su subjetividad.» (p. 60)

Esto sugiere entonces que algunas propuestas lo que hacen es enfocar el nivel de empatía que puede lograrse entre una película y el espectador. Es casi que una revitalización de los sucesos de la realidad, basados en una forma de narración distinta a la que ya se venía mostrando con unos parámetros establecidos y de estructura interna del discurso cinematográfico. Aquí se halla también un asunto sustancial y es que el cine va a ofrecer la capacidad a los espectadores, vistos más como intérpretes y lectores, de reconocerse a sí mismos en una película y por tanto, reconocer una forma de ver el mundo, aunque no se puede dejar de lado que:

«La consideración del cine como medio de expresión artístico derivará de la intervención creativa de una acción humana, que convierte la imagen de mero registro denotativo del mundo en huella de una subjetividad y le añade una dimensión connotativa. La realidad se convierte, así, en la materia prima con que trabaja el artista cinematográfico; la intervención de éste a través de la tecnología cinematográfica (puesta en escena, montaje), da paso a una nueva realidad, ahora «artística» y como tal regida por sus propias leyes y convenciones.» (p. 112)

Volviendo al asunto de las realidades y del subjetivismo que permite hallar una conexión entre el *filme* y el espectador, hay que mencionar un par de asuntos más que competen a la narración cinematográfica. Por ejemplo, los géneros cinematográficos poseen el mismo problema de trasvase que los narradores (que no en todas las películas pueden hacerse evidentes como categorías propiamente dichas), no se puede precisar si es un *thriller* o un drama desde una sola óptica, además puede suceder que hayan películas que evoquen

diversos géneros en un mismo espacio. Generalmente los géneros se definen para que el espectador logre ubicarse emocionalmente en uno de ellos y pueda identificarse con las emociones que le producen, sea suspenso, terror, comedia, fantasía, aventura, entre otros.

Por otro lado y sumado a esto, hay que preguntarse ¿qué sucede con la tradición?, ¿cómo se identifica una película de culto de una que no lo es?, –y a propósito de los géneros- ¿son los llamados clásicos parte de un género? El canon está asociado inicialmente a un estatus académico, pues lo que busca es transformar ciertos elementos desde el cine como objetos de «culto» y/o alta cultura. Así mismo, surge una tradición de la crítica cinematográfica desde países como Francia con la publicación continua en revistas especializadas en cine (*Cahiers du cinéma*) que en últimas, van posicionando las obras según lo que se dice de ellas. Igualmente se relaciona el concepto de lo «clásico», pero a diferencia del canon busca a través del *remake* conmemorar o traer a la actualidad la importancia de una obra específica que puede considerarse entonces como «obra maestra», por su calidad y carácter de contenido. En el mundo cinematográfico se tiene casi que la misma idea del clásico literario, y es la capacidad de conservación a través del tiempo.

Pérez Bowie (2008) también dirige una postura sobre la adaptación, un ejemplo de ello es que se refiere a los clásicos literarios en el cine como un potencial de:

«Aquellas obras cuya energía se conserva permanentemente activada en cuanto permanecen inalteradas a lo largo del tiempo, su capacidad para servir como modelo para nuevas creaciones y su disponibilidad para ser objeto de interpretaciones sucesivas y enriquecedoras, para promover acercamientos que activen su potencial significativo latente.» (p. 87)

Esto sugiere de entrada que la adaptación cinematográfica de las obras literarias, implican de una u otra forma, la lectura personal del director del *filme*. Y esto lleva a preguntarse, qué sucede entonces cuando se hacen estudios comparativos entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica, ¿acaso no se estaría realizando más bien un análisis comparativo entre la obra literaria y la lectura de la obra en el cine del director?

1.2.2 *¿Qué es el cine?*

En el devenir de la máquina, los medios audiovisuales y la imaginación –como la verdadera labor del hombre- no hay una forma, entendida como método, de captar entre conceptos lo qué es y no es el cine. La velocidad, el movimiento, las imágenes, el sonido son parte de un constructo audiovisual que no podrían esclarecer del todo ¿qué es lo que nos gusta de una película? Inmediatamente se trata de responder a esto, empieza una mutilación desconsiderada de todo lo que ha acabado de ocurrir frente a nuestros ojos. Hay quienes se acercan a unas respuestas porque más que dedicar un estudio teórico sobre las partes técnicas que se presentan en el movimiento fílmico, son espectadores de cine. La experiencia cinematográfica, en gran medida, exalta una discusión por los sentidos en las que el instante transcurre y nos transcurre a nosotros mismos, debería pensarse, por ejemplo, ¿qué sucedería si *La tierra y la sombra* (2015) de César A. Acevedo hubiese optado más que por planos generales, primerísimos planos o planos detalle? También, podría tratar de dilucidarse sobre ¿cuántas veces el espectador escuchó el llanto y la risa de Gwynplaine en *El hombre que ríe* (1928) de Paul Leni? Así como en la presentación de una orquesta, todo en el mundo cinematográfico, está realmente pensado para ser percibido en un solo compás; la particularidad debe ayudar a entender un todo y la totalidad debe, entonces, asir los detalles.

Sin ánimos de dar una teoría general del cine y más, con el acompañamiento de grandes estudiosos como el crítico francés André Bazin -quien expone su mirada a una escuela cinematográfica realista-, puede ahondarse desde su trabajo más reconocido *¿Qué es el cine?* (1990) en unas posturas que logran comprender aquello que puede ser perfectamente visualizable desde la fotografía y terminar, al igual que la última línea de su primer capítulo diciendo que: «Por otra parte, el cine es un lenguaje.» (p.30)

El interés primordial de este apartado es mostrar unas ideas pertinentes y significativas sobre lo que suscita una pregunta por el cine. Bazin (1990) por su lado expone una de las más valiosas apuestas según su criterio como espectador y considera que el retraso del cine en su tecnicismo no es más que una incapacidad de sus propios creadores, empezando por creer con vehemencia que han inventado algo:

«La primacía de la imagen es accidental histórica y técnicamente; y la nostalgia que mantiene todavía algunos por el mutismo de la pantalla no se remonta demasiado lejos en la infancia del séptimo arte, ya que las verdaderas primicias del cine –que no han llegado a existir más que en la imaginación de algunas decenas de hombres del siglo XIX- buscan la imitación total de la naturaleza. Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía.» (p. 38)

Ahora bien, aunque Bazin señala el mutismo o más precisamente el cine mudo como una añoranza del pasado por quienes fijan su atención allí, reconoce que es en esta etapa del cine donde aflora un primer trazo del mismo, y es el uso y la adecuación de la máquina y la técnica para articular imagen, palabra, sonido en movimiento. Es una postura radical, sin embargo, cuando hay una búsqueda en aras de entender una expresión artística siempre habrá que retornar a lo primigenio, pero sin dejar de señalar lo que él ya ha percibido: el cine no ha sido inventado todavía.

En este orden de ideas, es preciso rescatar también una mirada del filósofo francés Edgar Morin en su libro *El cine o el hombre imaginario* (1956) donde expone que la llegada del cine no nos asombra, sino que nos ciega. Al igual que Bazin, admite que la fotografía surge como primer instrumento en el que el fotógrafo se posesiona de lo otro, para abandonarse a sí mismo, eso –desde nuestra postura- equivaldría a decir que se reconoce en los otros y es a lo que llama «el encanto de la imagen» y en otras circunstancias «proyecciones», respecto al cine, Morin (1956) señala que:

«El cine, como la música, contiene la percepción inmediata del alma por sí misma. Como la poesía, se desarrolla en el campo de la imaginación. Pero más que la poesía, más que la pintura y la escultura, opera por y a través de un mundo de objetos dotados de la

percepción práctica, y expone narrativamente un encadenamiento de acontecimientos. Le falta el concepto, pero lo *produce*, y por eso, si no las expresa todas –al menos quizá no todavía- fermenta todas las virtualidades del espíritu humano.» (p. 178)

Aún así, no hay que dejar de mencionar cuánta prevalencia tiene la imagen cuando se habla de cine y aunque, en muchos casos, puede llegar a no ser más que una abstracción, tiene la capacidad de representar de un modo tal, que hace de lo representado una *presencia*. Traer en un tiempo y espacio algo que desde lo visual pretende nombrarse, restituirse. El objetivo en últimas, de preguntarse qué es el cine no es una respuesta, sino todo aquello que surge de continuar preguntándose y pensar con cuidado si, ¿es suficiente lo que pasa frente a nuestros ojos? ¿Es cine lo que tenemos en frente?

1.3 EL CINE COLOMBIANO: UNA MIRADA EN RETROSPECTIVA

«La iconografía y cara de un país, donde entra el drama y la interpretación, su cara, su idiosincrasia y su identidad.»

Mayolo, C. (2008)

No existe una única manera de narrar a un país, sea por sus maneras, por su cultura, por su lengua o por todo aquello que haga sentir que se pertenece al mismo. Hay que prescindir de una historia del cine que retrate claramente cómo se ha construido el hombre colombiano en la pantalla respecto al colombiano de alguna época determinada, en este caso, el factor político es el que va a resultar relevante para comprender la instauración del cine en Colombia, si bien, dos grandes élites controlaban –y quién sabe si aún- todo tipo de resolución en el país.

Según *La cronología de llegada del cine a Colombia* de Jorge Alberto Moreno y Rito A. Torres (citados en *Colombia de película*, un proyecto realizado por el Ministerio de Cultura, 2013):

«el 13 de abril de 1897 a las 8:00 p.m. en Puerto Colón, Panamá, entonces territorio colombiano, en una carpa levantada en el Edificio James & Coy's se realiza la primera proyección pública. (...) En el actual territorio colombiano, la primera proyección fue el 21 de agosto de 1897 en el Teatro Peralta de Bucaramanga.

El 22 de octubre de 1922 se ofrece la primera función privada en Buga, del primer largometraje de ficción de la historia del cine colombiano: *María* basada en la novela homónima de Jorge Isaacs, dirigida por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro que originalmente duraba 180 minutos y del cual solo se conservan 25 segundos.» (p. 7)

Un apunte interesante es que, oficialmente, la primera película colombiana se logra a través de la adaptación de una obra literaria. Estos señalamientos, reivindican el carácter que tiene el cine y la literatura, como una relación incansable en la que se hallan puntos de encuentro para dar paso a una nueva realidad, en este caso, una realidad cinematográfica regida por su estética y sus convenciones. A pesar de que se ha dicho en otras ocasiones que el objetivo de una aproximación comparativa no debería ser un mismo referente, no significa que reste valor a lo que se ha logrado a través de las adaptaciones fílmicas. *María* (1922) y *Aura o las violetas* (1924) dirigida por Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico son consideradas las dos primeras películas argumentales del cine colombiano y, esto sucede, porque como lo ha dicho antes Álvaro Cadavid (2006) en *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine* la literatura y el cine desde su aparición, se han configurado hasta hoy como las dos formas principales del relato contemporáneo (p.9), ambas apuestas constituyen unos modos de contar que vinculan la imagen y la palabra con la fuerza argumentativa predominante a lo largo de cada década.

Además de todo esto, debe decirse que a comienzos del siglo XX el cine colombiano era producido por un gremio reducido que se encargó de llevar a diferentes lugares diversas proyecciones, frente a esto hay para decir según Diez (citado en los *Cuadernos de cine colombiano*, 2017) que:

«los empresarios como don Belisario Díaz, los Di Doménico, muy posteriormente don Enoc Roldán y otros (...) no solamente iban de pueblo en pueblo fundando teatros y proyectando películas, sino que hicieron un intento por interpretar el país que se quería narrar y lo narraron. Esta tal vez es la misión determinante de la exhibición y la circulación exitosa del cine en una nación: que cuente con creadores de cine que no piensan solamente en producir una película, sino, y especialmente, en las emociones que quieren despertar entre unos espectadores, a quienes conocen, cuyas vidas quieren interpretar y cuyas motivaciones quieren cuestionar.» (Diez, pp. 15-16)

Irremediablemente por un contexto histórico-político para los años 20 y 30 en los que se encontraba en apogeo la llegada del cine colombiano, tuvo que verse enfrentado a una serie de obstáculos limitados a las prohibiciones de una cultura popular que estaba a cargo de las instituciones religiosas y los dirigentes políticos de la época, en ese sentido, el cine descrito

anteriormente como una forma de despertar las emociones de las personas y al tiempo cuestionarlas, se va convirtiendo en un cine de entretenimiento que apunta a explicarse en las productoras colombianas y sus cambios. De allí que Agudelo (citado en los *Cuadernos de cine colombiano*, 2017) realice un recuento diciendo que:

«Las productoras colombianas, como la Sicla de los Doménico, Valley Film Company, Manizales Film Company, Casa cinematográfica Colombia, Compañía Filmadora de Medellín, Felix Mark Film y Colombia Films Company, enfrentaron irremediables fracasos económicos que las llevaron tanto a su disolución como al estancamiento de la producción en las décadas posteriores. El vacío del cine nacional lo llenaron las productoras norteamericanas, como Universal, Fox, Paramount, que reemplazaron gradualmente a las europeas que antes dominaban el mercado. La distribución de sus películas se hizo mediante Cine Colombia (...) Cine Colombia se impuso rápidamente en la distribución nacional y actualmente conserva su puesto como la principal empresa del sector. Según lo mostró el investigador Germán Franco, el éxito de esta compañía se debió a que no compitió con las empresas anteriores sino que las adquirió, incorporando sus redes de distribución y fortaleciéndolas con nuevos capitales, es decir, “lo que Cine Colombia compró, realmente, fue la capacidad instalada que Colombia tenía para exhibir cine”» (p. 50)

Esta quizá sea la mirada más precisa para responder a la pregunta sobre ¿qué ha sucedido con la industria cinematográfica en Colombia? Pues bien, Cine Colombia se impuso – incluso hasta nuestros días- como una de las empresas más importantes, logrando hacer una difusión extensiva de la imagen en movimiento en nuestro territorio.

1.3.1. El cine silente colombiano o una presentación a la memoria

El cine silente colombiano inicialmente es una colección recogida y restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, quienes presentan las primeras obras realizadas dentro del territorio, llegando a ser uno de los compilados de ficción más antiguos que se pudieran encontrar hasta ahora. La labor no sólo responde a una suerte de hallazgos por grandes personajes que han guardado el legado de la Cinemateca Colombiana, como Hernando Salcedo Silva, sino que también conduce a una postura excéntrica –entonces para los años 20- sobre el cine como una ensoñación y al tiempo una

forma de registrar la realidad a pesar de su realidad misma. La realización de la segunda edición del cine silente colombiano recoge las siguientes películas: *La tragedia del silencio* (1924) de Arturo Vallarino; los largometrajes *Bajo el cielo antioqueño* (1925) por Arturo Acevedo Vallarino, *Alma provinciana* (1926) de Félix Joaquín Rodríguez, *Garras de oro* (1926) de P. P. Jambrina; como también ocupa lugar para algunos fragmentos como *Madre* (1924) de Samuel Velásquez, *Aura o las violetas* (1924), *Como los muertos* (1925), *El amor, el deber y el crimen* (1926) bajo la dirección de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico; también incluye el documental *Manizales city* (1925) de Félix Restrepo y *La selección del archivo histórico y Cinematográfico de los Acevedo* (1915-1933). Hay otras obras que complementan esta selección, sin embargo, las que se nombran acá son las que hacen parte de la década de los 20-30.

Aunque no existen estudios conocidos sobre el cine mudo colombiano, debe destacarse el artículo de Hugo Chaparro Valderrama sobre *Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria* (2006) donde habla de la construcción de una moral tendenciosa, de la censura, el estigma y el melodrama a través de las pasiones de los personajes, es un excelente recorrido histórico sobre la llegada del cine a Colombia porque además de precisar datos, asume una postura que cuenta como lectura de las obras propiamente dichas.

Desde esta perspectiva lo que se ofrece es una presentación de la memoria y para esto va a aparecer un novillo, la carrera séptima, el parque del Centenario, el río Magdalena, el traje del político conservador de los años 20, una hacienda, una muchacha enamorada y las limitaciones de las clases sociales. Si estos fotogramas no conquistan la mirada del espectador del nuevo siglo, entonces no podrá hablarse de una historia del cine, porque incluso para cuestionar la producción actual hay que regresar a sus primeras señales.

1.4 La palabra como presencia, la escritura como evocación

El sueño como la palabra era –bíblicamente- la forma en que Dios lograba comunicarse con los mortales y en ello, yace una revelación, pues ¿qué hay detrás de todo lo que nombra el hombre?, ¿qué significa nombrar? Todas estas preguntas apuntan a que cuando la palabra está consagrada a la búsqueda de la verdad y por consiguiente, de la belleza en su sentido más amplio, hay allí una restitución de lo que se dice. El lenguaje como capacidad y como medio, no es más que una forma próxima de comprender lo que el hombre hace de sí mismo. Lo que *es*.

Intentar inspeccionar por los albores de la palabra oral y la palabra escrita, es casi considerar que se halla entre ambas una leve distinción, por ejemplo, que la escritura debe pensar en su propia tonalidad despojándose precisamente de “un tono de voz” en el sentido estricto de lo dicho, pese a que evoca lo que se va a decir y lo trae a la memoria. Hay otras razones por las que no deja de ser indispensable pensar en que el silencio es a la palabra como la hoja en blanco a la escritura y es así, como se construye una suerte de relaciones desde la vida cotidiana a la mirada introspectiva del mundo.

Gilbert Durand, antropólogo y crítico francés, en su libro *Lo imaginario* (2000) ya hace una precisión interesante donde no hay una separación –aunque sí distinciones-, entre la relación y no necesariamente separación de diferentes sistemas comunicativos:

«Las otras civilizaciones del mundo, las civilizaciones no occidentales, no han cortado nunca entre las informaciones (digamos las «verdades») llevadas por la imagen y las llevadas por los sistemas de escritura. Muchos de estos últimos, como los jeroglíficos egipcios o los caracteres chinos, de origen ideogramático (es decir, en donde el signo escrito copia una cosa por un dibujo más o menos estilizado, y no se reproduce solamente por medio de signos convencionales, alfabéticos, los sonidos del lenguaje hablado) mezclan con eficacia signos imagísticos y sintaxis abstractas.» (p. 18)

¿Por qué la palabra? Es la pregunta que debería encabezar esta sección y es que hay desde esta perspectiva una creencia de que es ella, y no otra forma de expresión, la que conduce a todos los sistemas comunicativos para significar dentro de sus propias convenciones. Tal vez, el símbolo logre a partir de la distancia algo más que una representación, dar un sentido, no obstante, esto también está dentro de una unidad léxica o una representación gráfica del sonido, porque incluso en su singularidad, una palabra puede suscitar una serie de emociones desencadenadas en el ser humano. Además, hay que volver a la postura de Durand que especifica cómo es el tratamiento según civilizaciones, pues esto quiere decir que el lenguaje configura una visión de mundo entradas en ideologías, tradiciones, lenguas que crean algo más; una cultura. En últimas, la escritura no tiene otra cosa más que la palabra y el hombre no se ha pensado de otra forma a la de su propio lenguaje, pues no tiene más remedio que vivir apalabrando.

1.4.1 *Gérard Genette: aproximaciones a la narración literaria*

Gérard Genette es uno de los más grandes teóricos nacido en Francia, que a través de un análisis de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, logra dar una perspectiva metodológica de lectura convirtiéndose entonces en uno de los creadores de la narratología. Hay que aclarar, al igual que él lo hace en su libro *Figuras III* (1989) que su prioridad consiste en dar una mirada a la teoría literaria, antes que a la obra proustiana, la cual toma de ejemplo. A continuación se va a revisar brevemente las categorías cruciales del autor en el apartado *El discurso del relato*: El tiempo (orden, duración y frecuencia) el modo y la voz.

1.4.1.1 *Tiempo: el orden, la duración y la frecuencia*

Cuando Genette habla de una temporalidad menciona de entrada que éste se divide en el tiempo de la cosa contada (la historia) y el tiempo del relato (significado-significante). Así pues, sugiere que existen diversas modalidades de este en una narración:

1. El orden: a) *Anacronías*, que consiste en: « (...) las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato» (pp. 91-92), de este modo

se presentan dos maneras de entenderlo, cuando hay un segundo relato que se realiza en retrospectiva y cuando, por el contrario, hay una alteración tal que hay que anticiparse a los acontecimientos, al primero lo llama *analepsis* y al segundo *prolepsis*. Dadas a las especificidades que Genette encuentra en su propuesta narratológica es preciso darle la palabra:

«Una anacronía puede orientarse hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento «presente», es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*.» (p. 103)

2. Duración: b) *La velocidad*, que «se definirá por la relación entre una duración –la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud –la del texto- medida en líneas y en páginas. » (p. 145) Dicho así, Genette sostiene que un relato puede prescindir de anacronías, pero no de unos efectos de ritmo que son los que causa las alteraciones de una velocidad. En esta parte también deben incluirse, sumarios –entendidos como formas narrativas que sintetizan acontecimientos-, pausas –provocadas, por ejemplo, por una descripción de un objeto/personaje-, elipsis –que elude algún acontecimiento dentro de la temporalidad del relato o la historia- y escena.
3. Frecuencia: entendida como «las relaciones de frecuencia (o más sencillamente la repetición) entre relato y diégesis.⁴ » (p. 172) Esto indica de manera simple, que un acontecimiento (desarrollado en un enunciado) puede reproducirse una o varias veces en el mismo texto. Aquí se identifican cuatro tipos de frecuencia, 1. Que consiste en contar una vez, lo que ha ocurrido una vez, 2. En el que se puede contar *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces, 3. También en el que se cuenta *n* veces lo que ha ocurrido una vez y, 4. Contar en una sola vez, lo que ha ocurrido *n* veces. La importancia de la frecuencia en el relato se da, especialmente, porque la recurrencia

⁴ Según Gerald Prince en *Diccionario de narratología* es el mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren /contar, rememorar en oposición a mostrar.

como la ausencia de alguna situación puede referir un síntoma o una señal de algo que hace parte de la historia.

1.4.1.2 *El modo del relato*

El modo, entendido gramaticalmente, se refiere a unas maneras de decir algo sea afirmando, negando, ordenando, deseando, entre otros. Sin embargo, para Genette (1989):

«la función del relato no es la de dar una orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino simplemente la de contar una historia, por tanto, de «referir» hechos (reales o ficticios), su modo único o al menos, característico no puede ser en rigor sino el indicativo, por lo que nada más hay que decir sobre ese asunto, a menos de estirar un poco más de lo debido la metáfora lingüística.» (p. 219)

También considera que una de las nociones más cercanas consiste en los diferentes puntos de vista desde los que se considera una acción. Esto, según el autor, lo que hace es proponer una mayor o menor *distancia* de aquello que se está contando, y así mismo, debe entenderse que la información va a estar mediada por una forma de referirla. A esto hay que añadirle la *mímesis* pues de allí que se va a definir cómo representar lo que se cuenta y, además hay que incluir una *perspectiva* que tiene que ver con el punto de vista, es decir, quién dice qué respecto a lo que sucede en el relato. En este mismo sentido, se tiene que la *focalización* puede ser en a) grado cero, donde se ubican los relatos clásicos, b) de focalización interna, donde se mantiene el mismo punto de vista con el que se inicia el relato (fija), donde un personaje es el foco y luego otro (variable) y donde se puede relatar un mismo acontecimiento desde el punto de vista de distintos personajes (múltiple) y c) de focalización externa, en el que el personaje que cuenta/narra el relato no deja entrever sus emociones ni pensamientos. Todo esto, se constituyen en formas del relato que permiten entender un modo de narrarlo según el punto de vista, la información regulada por una cercanía o distancia, y el personaje y/o narrador que comprenden que su óptica, si es el caso, es la óptica de lo que se cuenta.

1.4.1.3 La voz

Para Genette (1989) la voz tiene que ver en primer lugar con una *instancia narrativa* en la que existe un vínculo entre pares, por ejemplo, el que tiene el narrador con el autor y a quien se dirige el relato con quienes leen dicha obra, este asunto parte específicamente de que según su criterio:

«la lingüística ha tardado un tiempo en emprender la tarea de explicar lo que Benveniste ha llamado la *subjetividad en el lenguaje*, es decir, en pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama su *enunciación*. Parece que la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*. Esa dificultad se caracteriza sobre todo por una especie de vacilación, sin duda inconsciente, para reconocer y respetar la autonomía de esa instancia o incluso simplemente su especificidad: por un lado como ya hemos observado, se reducen las cuestiones de la enunciación narrativa a las del «punto de vista»: por otro, se identifica la instancia narrativa con la instancia de “escritura”, al narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra.» (p. 271)

En segundo lugar, se discute un *tiempo de la narración* en el que es fundamental ubicar si lo que se cuenta está en pasado, presente o futuro pues estas determinaciones apuntan a contextualizar de algún modo el transcurso del relato y señalan cuatro tipos de narración según Genette (1989): a) ulterior, relato en el pasado; b) anterior, que se entiende como un relato predictivo, al futuro; c) simultánea, que se da en el presente al mismo tiempo de la acción y d) intercalada, entre los momentos de la acción (p. 274).

Para el tercer lugar, los *niveles narrativos* constituyen –de una manera simplificada- dos modos de entenderlo: cuando el narrador está por fuera de la historia y está contado en tercera persona y cuando el narrador es parte de la historia y se cuenta desde la primera persona. A este primero el autor lo llama *Heterodiegético* y lo ubica en un nivel *Exradiegético*, el cual identifica como la voz que lleva adelante la narración, mientras que al segundo, por narrar su propia historia o la de otro –como testigo- lo llama *Homodiegético*

y está relacionado al nivel *Intradiegético o diegético*. A todo esto hay que aclarar que aunque no suele ser común pasar de un nivel a otro, es posible que ocurra.

Además de Gérard Genette debe tenerse en cuenta la postura de Mieke Bal, neerlandesa reconocida por ser teórica de la literatura y una de las más influyentes semiólogas de la actualidad, uno de sus trabajos más importantes es la *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (1990) donde integra un término que hasta ahora no se ha delimitado en estas páginas: « La *Narratología* es la teoría de los textos narrativos. Una teoría se define como un conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad. Dicho segmento de la realidad, el corpus, en torno al cual intenta pronunciarse la narratología, se compone de textos narrativos.» (p.11)

Bal (1990) realiza su análisis sobre tres grandes conceptos: a) la fábula, considerada una secuencia lógica y cronológica de acontecimientos, b) la historia, que es una determinada presentación de la fábula y c) el texto, en el que un agente se encarga de narrar una historia. (p. 2) Estas precisiones son esclarecedoras y podría decirse, mucho más actualizadas y digeribles para los interesados en la narratología, sin embargo, se elige la perspectiva genettiana porque se encuentra mucho más cerca –en términos de temporalidad- a las obras que serán analizadas en el siguiente capítulo.

1.4.2 ¿Qué es la literatura?

Ante esta pregunta que nos excede, diría Germán Espinosa (2014) en *El ocioso trabajo de escribir* que: «todo ser humano arrastra consigo una tragedia, o una tragicomedia, a veces consistente no más en la angustia de seguir vivo a pesar de todo. La de algunos, se llama literatura.» (p. 28) Paralelamente a una de las cuestiones que ya se han tratado en otros apartados, existe un conflicto que no se sabe dónde se origina con exactitud y es el de dar una precisión sobre la experiencia. El acercamiento a los libros –y esto ya de un modo personal- ocurre en la mayoría de los casos sin una intención previa y pensada, el asunto es que muchas veces parece que es el libro el que ha encontrado al lector. Resulta complejo demostrar en qué punto la literatura es literatura, de nuevo habría que remitirse a lo que, entonces, no es.

Puede considerarse –si se quiere- que en cada expresión artística hay un artefacto, pues en la realización de la obra, ineludiblemente, hay algo que se construye con unos criterios (a veces siendo conscientes de un/os método/s) y por consiguiente, se obtiene un resultado. Muy a pesar de esto, lo que hay entre la obra, el autor y el lector es una *búsqueda*. ¿Qué es lo que hacen las líneas de *Rashomon* de Akira Kurosawa para atrapar al mismo lector de *El encontrador* de Evelio Rosero? Hay aquí entonces una escurridiza señal que indica que no hay una única forma de seducir los ojos detrás de las páginas. Tal vez pueda hablarse de lectores constantes, aquellos que tienen autores y lecturas de cabecera, mas es innegable que eso es parte de un carácter introspectivo que desde aquí se entiende como una pregunta por el hombre.

Louise M. Rosenblatt (2002) en *La literatura como exploración* propone que:

«Una vez más, es necesario deshacernos de las formas dualistas de pensar. Lo “no literario” y lo “literario” representan dos formas de lectura. Dado que ambos aspectos, el referencial y el afectivo, siempre estarán presentes en cierta medida durante la transacción, estas formas de lectura son

diferentes pero no contradictorias. Forman parte de un contínuum. A veces prestamos más atención al hecho de construir las ideas abstractas que necesitaremos después de la lectura e ignoramos las afectivas. Otras veces, estamos viviendo a través de la lectura, prestando más atención a los sentimientos, ideas, personalidades y situaciones a medida que los vamos evocando.» (p. 15)

Bajo estas circunstancias hay que revitalizar la idea de despojarse de un pensamiento dualista, incluyendo las formas de entender la literatura procedente desde un territorio, pues no existe tal carácter/fuerza creadora que surja desde una nacionalidad o lengua y no se trata de restarle importancia a las configuraciones culturales que se construyen a través de las distintas lenguas en el mundo, sino de no pretender categorizarlo todo. Un ejemplo maravilloso de lo que se expone acá es el de Antonio Gómez Rufo, escritor español que relata la historia de una familia en una provincia, china dejando sospechar en los personajes unas características del campo asiático, propiamente dichas. Lo que sugiere esto, es que no es necesario anteponer la tierra natal para aproximarse a las dinámicas de un juego literario.

Por otro lado, es oportuno mencionar que al igual que el cine la literatura también puede escribir y/o contar la realidad, sin embargo, entra a hacer parte de sus propias convenciones y de allí de su propia realidad. A propósito de esto, Basarab Nicolescu, físico rumano, proyecta en su manifiesto *La transdisciplinariedad* unos niveles de realidad, niveles de percepción y en esa medida niveles de comprensión, pues son diversas las apariencias del conocimiento y por tanto, deben serlo a su vez las formas de aprehenderlo; piénsese por un momento si acaso ¿no existirán más variedades de culturas que de lenguas en el mundo?, y ¿qué implicaría esto para el arte y la ciencia?

El deseo de conocer no sólo se reduce a lo que respecta a los sabios o ingeniosos, pues es también asunto de hombres incluirse y mezclarse en el escenario y así, entender que tanto los objetos como las delicadas hojas de un árbol son parte de un todo y no es distinto en el mundo literario. Si se tuviera que hallar una respuesta inmediata para *qué es literatura* tomaríamos entonces *Fragments de un discurso amoroso* de Roland Barthes (1993) y diríamos que: «Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí

mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla.» (p. 13) Pero una vez, dicho así, no queda más que volver a la pregunta.

1.5. LA LITERATURA COLOMBIANA: ORÍGENES Y ACERCAMIENTOS

«La manera como nacen las palabras es un absoluto misterio, o por lo menos es un milagro: una chispa que se enciende en mitad de la noche, y que echa a rodar de mano en mano para nombrar el mundo, nada menos y nada más. Luego esa chispa se vuelve antorcha, luego cenizas y humo, silencioso rescoldo: el prodigio del lenguaje; la clave de lo que somos como especie.»

Constaín, J. (2017)

Podría pensarse que la influencia política que ha atravesado Colombia a lo largo de la historia, se ha extendido a todas las facetas que la rigen como patria. Sin embargo –y hablando de política- hay una anécdota alentadora sobre lo que aquí respecta, la literatura. A pesar de una tradición conservadora que va a durar hasta los años 1930, para después ser alternada con los liberales, la Constitución Política de 1863 a 1865 tuvo una perspectiva inclinada al romanticismo de tal modo, que fue dedicada a Víctor Hugo –por ser considerado uno de los grandes poetas que llegaban para entonces, al país-. Así, cada vez que se habla de «literatura colombiana» es inevitable pensar en una parte costumbrista escrita por las líneas de Tomás Carrasquilla e inspirada en las montañas de nuestro territorio y en otra, muy aparte pero no menos dicente, retratada en las calles y los cafés de la ciudad como bien lo hizo Luis Vidales en la infancia de la modernidad.

Dadas a unas condiciones políticas, como se mencionó desde un principio, existieron varios grupos denominados *Centenaristas* en el que una postura tradicional abarcaba una visión de mundo que incurrió incluso en las letras de grandes escritores como Guillermo Valencia, José Eustasio Rivera, Eduardo Castillo, etc., siendo superada por una posición extrema de *Los leopardos* quienes consideraban sus escritos a través de su posición derechista en todos los acontecimientos del país, y en últimas, *Los nuevos* declararon una postura contraria a

ambos, ligados a una izquierda –políticamente hablando- colombiana, dando los primeros esbozos de lo que significaba por decirlo así, el progreso en el país. No se ignoran otros grupos como *La gruta simbólica* o *Los piedracielistas*, como los primeros pasos que se conocen en mayor detalle de la literatura colombiana. Si bien, antes de esto tendría que hablarse de una literatura colonial, en la que la conquista del Nuevo Continente tiene un papel fundamental para las historias de crónica que surgieron para una época anterior y tendría que decirse que lo más próximo a un origen de esta –nuestra- literatura, son las *Crónicas* de Fray Pedro Simón, *Las elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellano, *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle, *El desierto prodigioso* –casi un canto de *La divina comedia*- de Pedro de Solís y Valenzuela y entre muchos otros que hicieron de sus líneas literatura, en la llamada Nueva Granada.

Para hacer un recuento histórico, lo que se avecina es la época de la –no sé sabe si bien o mal llamada- Modernidad en Colombia, y esto trae consigo un romanticismo inscrito y adjudicado a *María* de Jorge Isaacs, siendo para entonces la novela más leída en Hispanoamérica y para esta perspectiva, una lectura juiciosa de *Los sufrimientos del joven Werther* de J. W. Goethe.⁵ Aquí tendrían que precisarse otros nombres como José Manuel Groot, Rafael Pombo en vísperas de un modernismo, ligado a la proyección industrial visualizada en el avance de los medios de transporte y de comunicación, José Asunción Silva, Julio Flórez, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, José Antonio Osorio, Luis Tejada y por ahí continúa la lista. Esto va tomando forma en cada momento histórico del país, que implica, un momento político, una disgregación, una forma de ver la ruralidad y la ciudad, los avances movidos por el anhelo del progreso y muchas otras cosas que revelan unos modos de pertenecer a través de las obras. James D. Henderson (2006) en *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965* tiene una forma de caracterizar la vida cotidiana en el país para comienzos del siglo XX, diciendo que:

“La mayor parte de los transeúntes eran sombríos y de baja estatura, hombres y mujeres doblados bajo alguna carga. Sus atezadas facciones revelaban su ancestro indígena. A lo largo de las aceras, los vendedores ambulantes pregonaban sus mercancías, y los mendigos, algunos

⁵ Este señalamiento es una invitación a realizar un análisis comparativo entre ambas novelas.

sentados, otros deambulando, exhibían llagas supurantes, o los pies y manos destrozados por la lepra. Aquí y allá, había borrachos que dormían para reponerse de los efectos de un popular brebaje indígena llamado *chicha*.” (p. 13)

El aspecto físico, los oficios, los objetos, las costumbres son todo un conglomerado de características que indican un modo de ser ante el otro, un modo de pertenecer y de entender las dinámicas del lugar donde se vive. No se puede precisar si es la casa, por decirlo así, la que hace al que la habita o si quien la habita es el que hace la casa. Desde esta forma de verlo, son fuerzas que confluyen entre sí y se necesitan para comprenderse, esto podría decirse es una de las cosas que ofrece la literatura colombiana para sus lectores, entendidos –ojalá- como sus habitantes.

1.5.1 La novela colombiana: la narración y sus formas

No se puede precisar una continuidad para la historia de la novela en Colombia, puede decirse en cambio, que es la narración la que ha creado un estilo a través de cada obra. *Manuela* de Eugenio Díaz, por ejemplo, data como una de las primeras novelas de costumbres en la historia. Es un hecho que este es un país que aún va en busca de sí mismo, de lo que se consolida cuando se habla de *pueblo*. Así mismo, puede mencionarse *Ingermina o la hija de Kalamar* de Juan José Nieto, donde tuvo lugar la novela histórica – sin dejar de lado- el aspecto político y las situaciones de la militancia colombiana, además de una suerte de hechos aproximados a una realidad. Para darle un giro a lo que se conoce, posterior a la novela histórica, aparece *La vorágine* de José Eustasio Rivera como el comienzo de la novela tropical, pues es la selva la que narra y al tiempo, el gran personaje. *María* de Jorge Isaacs, dotada de lirismo va a establecer el romanticismo en Colombia y va a aparecer una novela de la violencia con *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero y otras formas de narrar que no se sabe con certeza dónde estarían ubicadas como *La casa de vecindad* de José Antonio Osorio o *Flor de fango* de José María Vargas Vila.

Las perspectivas conceptuales que nacen alrededor de la novela colombiana tienen influencias evidentes –no únicas- en cómo se cuenta aquello que se cuenta, ¿qué es lo que

narra dicha historia? ¿Desde dónde? Uno de los trabajos más completos acerca de la literatura colombiana lo realiza José A. Nuñez Segura (1964) como un compilado de diversas obras, en su libro *Literatura colombiana* y señala, por su parte que: «La novela en sentido estricto es la narración y descripción de hechos ordenados y combinados según la ley de la unidad estética. En las mejores novelas, por ejemplo, las de Carrasquilla, no es esa la cualidad predominante.» (p.532) Expresado así, aunque haya un concepto que, tal vez, se aproxime a la respuesta por la novela, no hay unas formas establecidas para escribir cómo el beso de los amantes, la fuga de los prisioneros y/o la traición de un hombre se convierte en la historia misma motivo de novela, es decir, aunque existan diferencias entre géneros no hay métodos precisos para hacer uno y otro.

2.0 APERTURA: ESTUDIOS, COMPARACIONES Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS LITERARIAS Y CINEMATOGRAFICAS

2.1. La literatura y el cine: una perspectiva de Carmen Peña-Ardid

La intención de atender en un cotejado diálogo entre convergencias y paralelismos no puede precisarse dentro de una tradición comparativa, si bien cuando se remite al origen de las teorías cinematográficas surge –como fueron los comienzos del cine– una jerarquización entre deudores, en este caso, aquello que le debe el cine a la literatura por el uso de unas historias trasvasadas en lo que se conoce como adaptaciones. Sin embargo, esto no es un suceso novedoso ni revelador. Por ejemplo, el diseñador de moda francés Yves Saint Laurent para su colección de otoño de 1965 tomó como elemento icónico en sus prendas la obra del pintor neerlandés Piet Mondrian, esto es solo una muestra de lo difícil que es desentrañar un método que de entrada establezca relaciones de dependencia entre una y otra disciplina. Pese a que otros autores reconocen una tradición comparativa –específicamente– entre el cine y la literatura, desde esta perspectiva se considera que es algo que apenas está echando raíces en campos como la literatura comparada, los estudios cinematográficos, la narratología y los estudios culturales (probablemente todos relacionados entre sí).

Carmen Peña-Ardid es una ensayista española que realiza un estudio exhaustivo titulado *Literatura y cine: una aproximación comparativa* (1992), en el cual va a sostener que no sólo hay encuentros entre una y otra disciplina, sino que además el cine influye en la literatura y por tanto, se construyen relaciones de intertextualidad que se basan en las particularidades de cada una. En este trabajo, la mirada de la autora va ser fundamental para comprender que existen otras formas de realizar un análisis comparativo y que sobre todo, se puede ir más allá de lo meramente estructural en las obras.

Muchos de los inconvenientes planteados por la autora respecto a un análisis comparativo tienen lugar en el hecho de que el cine estuvo supeditado –por las adaptaciones- a la literatura durante muchos años. Estos enfrentamientos terminan por cuestionar la legitimidad de las obras cinematográficas, en síntesis, por una relación de dependencia a las obras literarias. Pues bien, para la crítica no era suficiente pensar en una transfiguración producida por el acto mismo de transformar una obra de un lenguaje a otro y, no se pensó en el cine –durante mucho tiempo- como una reescritura de otra realidad. La articulación de unos elementos propios que empiezan desde el montaje hasta la re-elaboración del guion, sin duda, era información suficiente para hablar de una autonomía del cine, no obstante, las relaciones conflictivas entre ambas disciplinas se debe a que el cine apenas está construyendo su propio estatus independientemente de cuánto le deba a la literatura en sus inicios, pues tal como indica Peña-Ardid (1992):

«No es este un problema del que podamos ocuparnos aquí, aunque haya sido motivo de preocupación de escritores y críticos. Lo que sí hay que tener en cuenta es que la mayoría de esos nuevos medios de comunicación, con el cine a la cabeza de nuestros intereses, son medios *audiovisuales* que combinan la imagen y la palabra, algo tan obvio que se olvida constantemente en las comparaciones con la literatura.» (p. 48)

En este sentido hay que darle paso a una relación de estudio interdisciplinar, teniendo en cuenta que la forma en que –en este caso- el cine y la literatura encuentren lazos significativos darán visos de comprender mejor las obras dentro de su propia naturaleza y también por fuera de ella. Asimismo, cabe aclarar –respecto al cine- que la razón por la que se encontró una relación con la literatura fue entenderlo como «un medio capacitado para contar historias» lo que recurre a una tradición narrativa que dominaba mayormente la literatura, pese a que también se le emparentó con el teatro por otros asuntos similares como la puesta en escena y el montaje.⁶ Además de todo esto surge también la necesidad de interpretar las imágenes vistas, de señalar qué se ha captado de una historia que incluso antes de ser vista ya es pasado y entonces aparece la difusión de los *filmes* en folletines publicitarios, en la que Peña-Ardid indica que los espectadores vuelven estos textos fundamentales para darle sentido a las obras.

⁶ Peña-Ardid realiza esta anotación pensando en *El tragaluz infinito* de Noël Burch.

Una de las más fuertes críticas que ha tenido el cine corresponde al realismo, este entendiendo al medio audiovisual como retratador de los acontecimientos que suceden cotidianamente en una época, lugar y tiempo determinado –por ejemplo, el cine histórico– en el que se le quita el carácter creativo que tiene toda forma de expresión artística, insinuando una incapacidad por narrar hechos ficticios. Respecto a esto, dice Peña-Ardid (1992):

«Las posibilidades tecnológicas y estéticas que el cinematógrafo dominaba ya en los años 20 – disolvensias, sobreimpresiones, contrastes insólitos de imágenes, variaciones del punto de vista– debían permitirle abandonar el rancio realismo y mostrarse como lo que era: el más poderoso instrumento, se dirá reiteradamente, para expresar lo imaginario, lo irreal o lo soñado.» (p. 58)

A lo que cabe añadir las palabras siguientes de la autora sobre el cine y la literatura:

«Una vez abierto el camino, la comparación del cine con la literatura será una referencia obligada en la mayoría de los estudios teóricos posteriores de Eisenstein, Balázs, Barbaro, Chiarini, Bazin, Mitry, etc., preocupados, no sólo por el tema de las adaptaciones, sino también por replantear una y otra vez lo que separa el cine del teatro, o descubrir la peculiaridad de la narración fílmica frente a la narración literaria.» (p.58)

Es después de esto que la ensayista va a advertir las precisiones de Jean Mitry para orientar el cine a las estructuras de la novela, acercándose a todo lo que se puede contar desde el relato. El reto consistió en que para Mitry las películas hechas antes de 1940 estaban cargadas de teatralidad y dramaturgia, ¿en qué consistía esto? Había una indiscutible característica y era la tendencia a que la historia apuntara a un final –como él mismo lo menciona– feliz o desgraciado. Para estos autores la importancia de unas categorías similares a la novela por reconocer la capacidad de realizar una historia ficticia, eran fundamentales, pues era una organización basada en el tiempo, el espacio y el punto de vista. (Peña-Ardid, 1992:61) Hay que reconocer también, que los formalistas rusos fueron quienes iniciaron –de algún modo– la teoría cinematográfica. No obstante, esta necesidad de

conceptualizar y dar precisiones terminológicas y estructurales no pasan de ser otra forma de instrumentalización teórica sin dejar de decir que construyen otros procesos de lectura.

Por otro lado, Sergei Eisenstein va a ser el punto de partida —entre los cineastas— para determinar la influencia de la literatura en el cine. Lo que se aprecia con esto es que quizá, la herencia más atribuible de los antecedentes del cine, se hallan en la literatura. Así dice entonces Eisenstein (citado en Peña-Ardid, 1992):

«Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado... Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes...» (p. 71)

Estas precisiones del cineasta ruso se consideran como una de las publicaciones más tempranas en las que se admite la influencia literaria en el cine, al tiempo que se le consideraba un precursor del llamado *précinéma*, donde el ejercicio es contrario y se rastrean todo tipo de procedimientos cinematográficos —antes de la aparición del cine— en la literatura. Aquí es donde cobra importancia el análisis comparativo, pues logra de una manera pertinente entender la idiosincrasia de una y otra expresión artística y lo que hace en últimas la otredad es ayudar a reconocerse a sí mismo. Como ya menciona Peña-Ardid, para profundizar en este tema desde Eisenstein tómese en cuenta *Dickens, Griffith y el cine actual* en el que explica cómo la narrativa literaria toma partido en la construcción de la narración fílmica —ésta desde Griffith— en la que afloran una serie de características que lo van identificando como una disciplina autónoma.

2.1.1. Influencias

Las diversas perspectivas narratológicas en este apartado van a tener una primacia esencial para una mirada analítica, la propuesta de Peña-Ardid es tratar de visualizar todo el campo posible. De ahí que si se va a enfatizar en el cine negro, por ejemplo, se instauren una

suerte de relaciones en las que el género comprenda también la novela y haya espacio para preguntarse qué hay y qué no hay en la literatura policiaca y en dicho cine, se aclara además que hubo épocas generacionales, en las que una y otra expresión artística prolongaban la realización de sus obras en un mismo género y por tanto, esto denotaba una influencia en la actitud de los espectadores/lectores, así Peña-Ardid (1992) sitúa que:

«El cine ha sido un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla en los que, a veces, se apoyará el escritor, bien por un principio de economía semántica, bien para instaurar determinadas complicitades con unos lectores dotados también de una «competencia espectacular»» (p. 100)

Como se ha dicho anteriormente los primeros estudios comparativos se centraron en la técnica y la estructura, para posteriormente reconocer el significado del lenguaje de cada obra en su propia naturaleza. Respecto a las adaptaciones, una de las primeras propuestas comparativas sugiere que se analice el guion de cada uno y se establezca la secuencia narrativa a partir de lo que suscitan las características literarias y, cómo estas mismas se llevan entonces a la imagen en movimiento, pues de cierta medida es un intercambio de procedimientos. Aun así, debe tenerse en cuenta que no siempre hay una relación de correspondencias, esto significa que no siempre lo que se halla en la literatura va a cumplir la misma función en el cine o viceversa, por ejemplo: la ralentización o la cámara lenta; pese a que sean categorías identificadas en ambas partes, existe la posibilidad de que indiquen y expresen cosas totalmente distintas, a esto la autora lo denomina como «reflejos deformados.»

Ahora bien, ¿qué hacer con las categorías que se pueden reconocen entre una novela y una película determinada? La ensayista realiza un ejemplo que permite entender de una forma más gráfica –por decirlo así- las influencias entre el cine y la literatura, esto a través de la descripción de una escena de la novela *El mercurio* de José María Guelbenzu (citado en Peña-Ardid, 1992):

«Superficie de circunferencias incontables, estrechamente relacionadamente incontables. Veo el juego de surcos pasar y pasar. Veo circularmente el tintineo de la franja de luz como doble triángulo horizontal unido por el vértice... Voy delimitando a Jorge Basco difícilmente reflejado en una

superficie opaca, ajado en surcos, la línea de los ojos como herida, el cigarrillo humoso entre los labios... Treinta y tres un tercio revoluciones por minuto ésta es la voz de Billie... El hombre ha acudido otra vez a la llamada de su descendiente, tampoco Billie Holiday vivió necesariamente en este siglo, tan solo un rostro inclinado sobre la superficie del disco vive ahora mismo fuma ahora mismo cavilando una lágrima prehistórica (...)

Voy descubriendo a Jorge Basco, su enarenada infancia y el rostro restregado erosionado (...)

Pero basta, acabe el juego, canta Billie Holiday con un deje de siglos y yo, Jorge Basco, me observo sobre la superficie del disco (...)

Un leve parpadeo y levanto la vista: zapatos negros hebillados primorosamente, calcetines adheridos al tobillo en forma de protuberancias circulares. Un pantalón gris suave y el rostro de Andrés... Continuó inclinado.» (p. 123)

De acuerdo al anterior fragmento Peña-Ardid (1992) tiene por decir que:

«Jorge Basco deja de contemplar la superficie giratoria del disco en el que se refleja su rostro y sus fantasmas, para «levantar la vista» y reconocer paulatinamente otra serie de «objetos» que entran en su campo de visión: zapatos, calcetines, pantalón y el rostro de Andrés, finalmente. Tanto esta descripción por etapas sujetas al avance ascensional de la mirada, como el «leve parpadeo» que interrumpe la secuencia narrativa, implican «modos de mirar» antinaturalistas, de los que no somos conscientes al menos, como advirtiera Walter Benjamin, en nuestra percepción diaria de las cosas. Connotan, por el contrario, los modos de estructurar la narración y de organizar el espacio con los que trabaja el cine. Román Gubern explica que en la percepción natural del hombre no hay montaje ni segmentaciones. Se trata, más bien, de «un larguísimo plano-secuencia dotado de gran movilidad (la movilidad de los ojos, del cuello, del cuerpo...)», en el que existen «focalizaciones, acercamientos, alejamientos, concentraciones ópticas, barridos sobre el espacio, etc., movimientos que equivalen funcionalmente a la segmentación en planos»» (p. 125)

Este continuum narrativo permite, desde la novela, hacer precisiones cinematográficas que no sólo convierten la técnica en una mera forma de reconocer ciertas convergencias, sino que también replantean cómo significan y funcionan las categorías narratológicas tanto en el cine como en la novela. A lo que de igual forma debe contemplarse la necesidad del espectador/lector para manifestar las distancias y los acercamientos que existen por ejemplo, en la fijación que genera un «levantar la vista» en una línea de una novela como

en el acto mismo cotidiano de una persona. No se trata de plantear que el cine o la novela representan la realidad, sino que ellos mismos ya poseen su propia realidad que puede –tal vez- ayudar a entender la cotidianidad del hombre y la construcción de un «yo».

2.1.2. Confrontaciones

Dadas ciertas condiciones de especificidad en cada disciplina, hay que precisar que no todo es susceptible a ser comparado y bien, Peña-Ardid (1992) lanza una pregunta importante: «Retrocedemos ahora en nuestro análisis hasta aquella pregunta básica que planteaban Welleck y Warren: ¿cuáles son los elementos comunes y comparables entre las artes?» A lo que responde casi inmediatamente que: « (...) suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos *comunes y comparables* entre el cine de ficción y la novela.» (p. 128) Dicho esto, no hay que dejar a un lado la temática de las historias que en algunos casos son las que determinan el desarrollo de las mismas, puede decirse que el contenido delimita pasajes, objetos, sonidos, personajes, etc., y se convierten en rasgos sensibles que pueden jugar como detalles propuestos para exaltar los sentidos de quien mira, de quien lee. Un ejemplo de esto fue el fragmento ya citado de Guelbenzu, donde no se puede prescindir de ciertos elementos para describir lo mejor posible una escena, pues todo es un sistema articulado de composición.

Peña-Ardid también lanza un enfoque genettiano de la narrativa en la que –como es obvio- va a coincidir con algunos conceptos ya explicados en apartados anteriores, dado por lo que ella llama a) «descripciones y aperturas del relato» en las que las acciones están emparentadas con algunos planos y movimientos porque hay una necesidad de señalar un acontecimiento, igualmente b) menciona «la categoría temporal» que son los saltos – entendidos como *flashbacks* o *flash-forward*- en los que se indica el pasado y lo que está por venir, teniendo en cuenta las alteraciones que establecen el orden de los acontecimientos y c) una «voz narradora y punto de vista» que tiene que ver con los personajes y el/los narrador/es que dan apertura a problemáticas más complejas del relato y sobre todo que establece un desplazamiento de la cámara relacionado con el punto de vista

óptico y unos elementos auditivos y de focalización relacionados con la imagen que dan pie al punto de vista narrativo. No se pretende ahondar en estas demostraciones porque ya se han especificado anteriormente desde la postura de Gérard Genette –citado e interpretado bajo la lectura de Pérez Bowie- lo cual, es sabido que en la narración fílmica sufre unas modificaciones que propician los propios fundamentos de realización, argumento y montaje de una película.

Por otra parte, poco se ha dicho del cine clásico –generalmente «cine mudo»- en el que el sonido va a tener unas funciones, a veces, más relevantes y van a manifestar por ejemplo los sentimientos del personaje, el drama de un acontecimiento, la exaltación de una acción (similar a la función de las onomatopeyas), entre otros. Peña-Ardid (1992) también evidencia su postura en cuanto a este tema y dice que:

«Creemos, sin embargo, que el cine clásico fue un «relevo» de la novela decimonónica mucho más porque contaba una historia sometida a unas implicaciones lógicas y cronológicas muy marcadas que por el tratamiento del punto de vista, donde las innovaciones fueron de mayor envergadura. Pese a la excesiva verborrea de los primeros films sonoros, el cine del periodo clásico no echó en saco roto los esfuerzos del cine mudo por desprenderse de los cartones y letreros (narradores explícitos) y por conseguir que la disposición de las imágenes bastase por sí misma para contar al espectador historias complejas en sus implicaciones psicológicas, e incluso para contarlas desde un punto de vista ideológico, moral, subjetivo [...] Este *decir* mostrando, ese silencio aparente de la instancia enunciativa del film, que suprimía las voces intermediarias entre el mundo ficticio y el espectador, y que se confundiría con un supuesto realismo y objetivismo inherente al cine, tendría notorias implicaciones en la novela moderna.» (p. 149)

A propósito de la imagen y el bastarse a sí misma para narrar un relato, ¿acaso esta puede equipararse a la palabra? Umberto Eco diría que es necesario aceptar la especificidad de cada medio y por tanto, estas no serían iguales y con justa razón debe entenderse que tienen formas distintas de comunicar y de representar. Dice Peña-Ardid (1992) que:

«No puede ignorarse el hecho de que el lenguaje articulado verbal se apoya en un código preconstruido altamente convencionalizado y abstracto, configurándose en un sistema de signos arbitrarios que se organizan linealmente como elementos discretos (comunicación «digital»). La

imagen icónica, por el contrario, es analógica –se construye, mejor dicho, según códigos analógicos-, se estructura espacialmente y ofrece significaciones concretas en virtud de su carácter mimético-representativo.» (p. 156)

Además de todas estas aclaraciones, Peña-Ardid (1992) está convencida de que no hay una equivalencia entre imagen-palabra, especialmente porque la imagen cinematográfica responde a una frase o enunciado con sentido completo, en el que se puedan identificar relaciones directas/indirectas con otros elementos que componen una película. (p. 157) No se puede limitar el cine a la imagen en movimiento, ni tampoco la novela a la sucesión de palabras.

Atendiendo a todo esto, la descripción cinematográfica y la descripción literaria corresponde de formas diferentes a sus propias intenciones, Peña-Ardid (1992) resalta que:

«en otras palabras, la imagen fílmica, como la del cómic, es siempre al mismo tiempo narrativa y descriptiva. Por el contrario, la novela puede manejar a su antojo tanto los elementos de la descripción que se refieran al espacio en que se mueven los personajes, como la descripción de estos mismos y de su conducta kinésica.» (p. 169)

Llegado a este punto y sabido todo esto, debe decirse que las categorías narrativas como las instancias pragmáticas, semánticas y sintácticas son esos componentes que –de momento- permiten ir más allá de la estructura y los formalismos sistemáticos –paradójicamente- a través de la estructura misma. Lo que se quiere decir es que si se trata, por ejemplo, de demostrar las emociones de un personaje, inevitablemente se acude a un punto de vista, a un modo, a unos narradores, a una banda sonora, a unos gestos que se pueden visualizar por la descripción de la imagen o de los enunciados, etc., para buscar lo que significa el personaje mismo, lo que simboliza.

2.2. Estudios y delimitaciones: el cine y la literatura en Colombia

Los estudios sobre cine y literatura en Colombia han sido variados tanto en épocas como en perspectivas y han sido de utilidad para continuar dando propuestas investigativas, que permitan comprender mejor las expresiones artísticas como configuración del pensamiento de una cultura/comunidad determinada. En este sentido, más allá de los intereses de quienes se dedican toda su vida a elaborar una obra maestra, existe una deuda del espectador que, como intérprete, le corresponde asimilar unos rasgos que si bien pueden ser estructurales, conducen inevitablemente a una pregunta por lo humano. En Colombia, por ejemplo, se realizan estudios comparativos que sin duda ofrecen su panorama investigativo -esto entre obras literarias y cinematográficas de un mismo referente-, y puede mencionarse a Laverde, Parra, Montoya y Tobar en *Cine y literatura: narrativa de la identidad* (2010), el cual amplía los niveles de realidad cuando se entiende que la obra literaria puede corroborar rasgos de la identidad colombiana y se relaciona con el cine, especialmente con la televisión, desde un discurso que configura ideologías y valores sociales que se acercan cada vez más a eso que se hace llamar *cultura*. Dicho de este modo, también los valores educativos están inmersos en una necesidad de formar un lector/espectador –según la investigación mencionada- que tiene la capacidad de relacionarlo todo –de acuerdo a un bagaje individual adquirido- y que influye en la medida en que haya un contacto con una cultura y unas maneras de ser en la cotidianidad en la que se vea reflejado en el momento en que se acerca a una novela o a una película –como es nuestro caso-. Este valor educativo lo que hace es preguntarse por sí mismo (individualidad del lector/espectador), por su realidad y por sus modos de estar en el mundo.

Por otro lado, debe hablarse del trabajo de César Álzate Vargas *Encuentros del cine y la literatura en Colombia: recuento histórico y filmografía total de adaptaciones 1899-2012* (2012) en el que logra reunir una mirada diferente respecto a la historia del cine colombiano y sus lazos con la literatura. Sin embargo, estos encuentros como lo llama el investigador, sólo pueden verse a través de las adaptaciones cinematográficas.

«Traducir, trasvasar y adaptar son los tres verbos que los críticos, académicos y realizadores de cine usan con mayor frecuencia para definir el proceso de conversión del argumento de una obra literaria en obra cinematográfica, si bien en general se prefiere el tercero. Es necesario fijarse además en expresiones como *inspirado en*, *versión libre de*, *derivado de*, que los realizadores suelen utilizar para identificar la relación entre sus películas y las obras literarias originales.» (p. 43)

Ahora bien, la *adaptación* como mejor uso del término toma relevancia porque es el que reúne todo tipo de hibridaciones que puedan suceder entre el cine y la literatura, se trata en realidad de experimentar una obra ya conocida en un lenguaje distinto al que ha sido creado. Las demás expresiones son necesarias porque acercan, de algún modo, al espectador sobre qué fue lo que sucedió con la obra referencial, no debe omitirse el hecho de que casi todas las adaptaciones, más que transformaciones de una obra literaria, son tan sólo un fragmento y una lectura de la misma. Hay que aclarar además, que en Colombia era impensable la posibilidad de que el cine haya marcado una influencia en la literatura –quizá todavía algunos lo piensan-, pese a esto, sucede que escritores como García Márquez, escribieron algunas de sus novelas imaginadas en primera instancia como guion cinematográfico:

«De tal manera, y dada la enorme precedencia diacrónica de esta sobre aquél, fue la literatura y no el cine quien produjo las primeras influencias de un arte en el otro. La posibilidad misma de contar historias fue un descubrimiento que los cineastas hicieron a partir de su conocimiento de la literatura cuando el esquema inicial de filmar imágenes en bruto, acaso con intención documental, comenzó a agotarse en el interés del público. Y pasado algo más de un siglo puede parecer un contrasentido, pero fue la literatura quien además le enseñó al cine a narrar en imágenes. Así que cuando en la secuencia inicial –y aquí sí que vale el término- de la novela del poeta el lector *presencia* la descripción de un espacio y unos personajes, y la narración equivale a lo que en una película sería un movimiento de paneo, no se está ante una prematura muestra de lo que a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI será tan común: la escritura de pasajes novelísticos como si fueran cinematográficos; como si el escritor narrara con una cámara en vez de con una pluma, una máquina de escribir o un computador. El mismo García Márquez ha declarado en varias ocasiones que algunas de sus obras se concibieron primero en clave de guion y que al escribir pensaba en ellas como películas, y de hecho títulos como “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” fueron guion antes que relato literario.» (pp. 76-77)

Esta postura es quizá el aporte más significativo que existe hasta ahora cuando se habla de cine y literatura en Colombia, pues los demás estudios no cubren algo más allá de lo que generan los análisis entre una adaptación cinematográfica y su obra literaria, por tanto, no hay un reconocimiento de confluencias. Álzate Vargas no realiza un análisis basado en algunas obras específicas, sino que da muestra de un trayecto bastante amplio entre el cine

y la literatura en el país y evidencia que aquí la historia del cine está especialmente dirigido por las adaptaciones, de allí que realice una filmografía de las mismas.

2.3.Colombia (1925-1935): transición de lo rural a lo urbano

Para entender las obras literarias y cinematográficas se hace fundamental traer a colación todo lo relacionado con una contextualización política, social y económica del periodo a estudiar, es imprevisible tratar de acercarse a una realidad histórica sin tener en cuenta lo que hubo antes y después de los años 20's y 30's en el país. De esta época puede hablarse de dos acontecimientos cruciales: la Guerra de los Mil Días y la Violencia. Todo esto lo desarrolla James D. Henderson en *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965* (2006).

La política colombiana definitivamente ha hecho grandes contribuciones para crear un concepto de “nación” donde la soberanía del Estado es preponderante, además, de los principios característicos tanto del Partido Conservador como del Partido Liberal. Es en ese sentido, en el que la politización emerge como una forma de entender el llamado al *progreso* del país, y como un método de protesta frente a la oposición por medio de la palabra y las ideas. Así, es necesario entender que socialmente Colombia –a finales del siglo XIX y comienzos del XX- parece materializar una idea platónica de la política, donde sólo las personas educadas y preparadas para ello pueden gobernar y participar activamente mientras que, la clase baja y en gran número analfabeta, debe mostrarse dispuesta a sobrevivir en condiciones precarias. A propósito de la élite colombiana, en la preparación de estos hombres en colegios dirigidos por sacerdotes se evidencia la profunda relación del conservatismo con la religión católica romana que va a estar presente aún hasta nuestros días.

Por otro lado, debe ubicarse una Colombia que posee una mentalidad pre-moderna, es decir, que desconoce la importancia del tiempo con otra que dirige su mirada hacia la industrialización y el *progreso*. En la época de Rafael Nuñez y Rafael Reyes las

condiciones de vida de los colombianos rebasaban la miseria y las enfermedades, acompañados con la suciedad de las calles; todavía en estas épocas de gobierno parecía destilar un aire a colonialismo y simulacro gubernamental materializado en la pérdida de Panamá en 1903. Posterior a esto, se crea la Generación del Centenario con un grupo de jóvenes –liberales y conservadores- dispuestos a debatir las formas de gobierno que más allá de las diferencias –que se van a endurecer con el tiempo- comparten una visión apasionada de la política. Laureano Gómez y Alfonso López Pumarejo son los dos grandes exponentes de los partidos tradicionales colombianos, que según Henderson, pertenecieron a esta generación y entendieron que la economía del país debía extenderse para generar sus propias riquezas. Hay una particularidad en la política colombiana y es que, la capacidad para defender unos principios de partido es casi equiparable a la capacidad de cambiarlos por intereses individuales; en muchos casos un conservador podía defender la candidatura de un liberal, lo cual, es imposible precisar en qué partido tradicional colombiano se potencia la corrupción en el país, pero sí es posible asegurar que va a ser considerada una de las enfermedades más difíciles de tratar.

Los conservadores van a mantener su gobierno hasta 1930, y en todo este tiempo la iglesia toma postura y fuerza suficiente para dividir las mentalidades de todos los colombianos. No obstante, los conservadores son los que encienden los motores en la economía colombiana gracias al incremento de la exportación del café y al alza de los precios, Henderson caracteriza a Colombia a mediados de los años veinte como un país inundado de dinero, y esto va a tener unas repercusiones sociales de suma importancia porque se crea la clase media y de allí, se empieza a conocer otras facetas del entretenimiento como el teatro y la tenencia de bienes propios para el campesino promedio. Estos giros también demuestran que la población se forma a sí misma en lo que respecta al dinero, y quizá sea esto un esbozo de la llegada del capitalismo a Colombia, lo que tiene mucha relación con el significado del tiempo – que ahora sí empieza a tener más sentido en la vida cotidiana-. Desde esta perspectiva, el tiempo y el dinero son esos dos factores que incursionan a la modernización y que permiten entender cómo se construye la noción de *progreso* visto en las vías, en los trajes, en la educación, y en algo esencial para un país rural; en la tierra.

La ruralidad, por ejemplo, se presta como escenario de los grupos guerrilleros y de la Violencia en Colombia. No podría precisarse si el partidismo es el que genera desde el siglo XIX una cantidad de reacciones exacerbadas entre ambos partidos o si son personalidades, como la de Laureano Gómez que se contemplan en voces incendiarias y generan la tensión política en el siglo XX, sin embargo, hay algo que sí queda claro y es que la palabra puede tener una fuerza desencadenada donde la sociedad acoge estas posturas y las hace posibles. Todavía en el siglo XX se tiene que hablar de una calidad de vida baja, con condiciones precarias de supervivencia en el que el desespero por hallar una razón al estancamiento de la población, en general, trae a colación el tema de la raza y de la geografía, además de los cambios en la cotidianidad, Henderson (2006):

«La mayor parte de la gente, sencillamente se maravillaba ante los cambios, y los disfrutaba en la medida de lo posible. La nueva riqueza ya no podía ocultarse, como había sucedido antes, en el interior de sombrías casas que sólo presentaban muros sucios y encalados a la mirada extraña. Había automóviles para conducir, modas para exhibir, licores importados para beber. Colombia tenía, por primera vez, una fuente sostenida de recursos. Y aunque no estaban bien distribuidos, incluso los pobres podían pagar distracciones ocasionales –las transmisiones inalámbricas y el cine les traían un mundo que anteriormente sólo los ricos visitaban en sus viajes-. [...] Uno de los cambios más importantes en la vida cotidiana colombiana fue uno de los más graduales y menos advertidos. Había una dosis de cloro en el agua potable de la nación que produjo una asombrosa reducción de la mortalidad debida a la fiebre tifoidea y a otras enfermedades transmitidas por el agua.» (p. 128)

Una forma de crearse una imagen de todos los acontecimientos políticos y sociales en el país, es quizá observando una de sus cordilleras, donde no hay punto más alto en el que se mantenga ni punto más bajo en el que se pueda establecer, debe recorrerse en el sube-baja y llegar vivo hasta el final; eso puede ser la política colombiana. El cambio de régimen –de conservador a liberal- provoca una serie de reformas en las que se hace más visible el sindicalismo y otros grupos políticos filiales a la izquierda y el comunismo. La atención que se da a lo popular genera además, la reacción de la oposición y la Violencia parece mostrar sus primeras raíces en el gobierno de Olaya Herrera en 1930 con la persecución a los conservadores, independientemente del éxito de sus reformas. Como es natural, la sociedad se acoge también a estos cambios y los trapos rojos y azules ya no son sólo

colores del común, sino que crean significados casi aterradores para los ciudadanos y campesinos colombianos.

Pese a la época de la Violencia, Colombia continuó teniendo un buen crecimiento económico siendo esto un indicador de división social. Es decir, Colombia en la ruralidad y Colombia en lo urbano plantea dos visiones de mundo que pueden llegar a estar desentendidas la una de la otra, lo que generan más movimientos políticos y literarios como Los Nuevos y Los Leopardos –defendiendo posturas de extrema izquierda y extrema derecha respectivamente- y se hace interesante cuando en el transcurso de los años la palabra oral y escrita sigue sin perder vigencia. Por ejemplo, no se puede ignorar que Laureano Gómez fue un gran orador y escritor colombiano –facultades de las que no podía carecer el político- y que la población en general interpretó en la acción, alzándose en armas. Es allí donde distan las mentalidades, las pasiones y las formas en que se construye la nación, como conjunto de personas que caracterizan un escenario creando sus propias particularidades y tradiciones. Debería aclararse hasta qué punto la violencia puede considerarse una característica del colombiano, entendida en esa actitud reaccionaria ante la dificultad y formalizada más tarde en bandas criminales y asesinos a sueldo.

Finalmente, Colombia logra avances a un ritmo acelerado y nadie puede negar que los procesos de industrialización efectivamente mejoraran los canales económicos. No obstante, qué podría decirse del ritmo de la educación cívica, de sus habitantes en sí que parecen ir más lento y contener un pensamiento arraigado a una época que le antecede, que ya pasó pero que sigue vigente en la mentalidad colombiana. Tal vez, es necesario reconocer que las relaciones con otros países no sólo mejoraron la economía del país y en ese sentido, crearon el anhelo de una Colombia que está en vía de desarrollo, sino que además, puede reconocerse que los grandes políticos colombianos tuvieron contacto con Europa, Estados Unidos y Argentina, es decir, el contacto con lo exterior pudo afianzar ideas y presentarlas como una alternativa para llegar a ser un país moderno, aunque lo único que ha alcanzado hasta hoy sea la inteligente obra política del bipartidismo y una cantidad de puentes para cruzar la calle, a lo que Henderson (2006) señala que:

«Durante la década del veinte, se abrieron decenas de teatros en las ciudades y poblaciones en toda la nación, y los colombianos de todas las clases sociales se aficionaron al cine. En algunas

ciudades, las familias más acomodadas alquilaban palcos en los teatros para ir al cine todas las semanas. En una ocasión, cuando los espectadores bogotanos se enfadaron por la mala calidad de una película de Charles Chaplin que habían aguardado con gran expectativa, destruyeron el interior del teatro Olimpia.» (p. 138)

La ciudad entonces, es la nueva forma de retratar al hombre y sus dinámicas de relación.

2.4. MIRADAS: APROXIMACIÓN COMPARATIVA DEL CINE SILENTE Y LA NOVELA COLOMBIANA (1925-1935)

2.4.1. A la ciudad: de La casa de vecindad (1930) a El amor, el deber y el crimen (1926)

La primera novela de José Antonio Osorio Lizarazo, *La casa de vecindad*, es una muestra de la frustración que vivieron muchos de los campesinos colombianos ante la idea de una mejor vida gracias a los procesos de modernización e industrialización que vivía Colombia (especialmente Bogotá), en los años 30. El personaje de la novela –cuyo nombre nunca se menciona- llega a la ciudad con la esperanza de encontrar un trabajo digno que le ayude a sobrevivir, y, en vez de eso, se encuentra con una ciudad hostil y árida que aunque se proclama a sí misma una muestra del progreso y del buen futuro, le cierra las puertas en todos los ámbitos. Paulatinamente el personaje se ve a sí mismo cada vez más solo «Siento la soledad. La soledad es ahora algo tangible que pesa sobre mí, que me persigue, que me obsesiona» (p. 43) rodeado únicamente de personas que le resultan altaneras, y notando que en la ciudad lo que más abunda es la injusticia y la desigualdad social: el abuso por parte de los jefes con las jóvenes y de los arrendadores con los inquilinos. También se encuentra con características que aunque a él le resultan grotescas, para otros es parte de la cotidianidad. Prueba de ello es Inés, una de las mujeres que vive en la vecindad; cuando el narrador le manifiesta su sorpresa por el hecho de que Georgina alquile cuartos por horas, esta le responde: « -¿Usted dónde ha vivido? ¿Es que acaba de llegar del campo o (es) que siempre ha pagado casa propia? Esto es en todas partes. Le puedo citar veinte casas iguales.» (p. 98)

Al final de la obra el narrador/personaje no consigue establecerse. A lo largo de la novela se le va despojando de todo lo que posee: sus pertenencias, su buen nombre, la posibilidad de trabajar, la simpatía de los demás, y hasta se ve privado de su amistad con Juana a causa de todas sus vivencias en la capital. El desenlace de la novela no es más alentador que la historia en su totalidad: al contrario, lo que deja entredicho es que, dadas las circunstancias, tendrá que dedicarse a la mendicidad para poder sobrevivir: «Me entregaré a la ciudad incoherente y fatal, que devoró mis esperanzas, mi vida, mis estúpidas ilusiones...»

Paralelamente se halla una mirada a la ciudad en *El amor, el deber y el crimen* de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, una de las películas cumbre de 1926 exhibida en el Salón Olympia de Bogotá. La protagonista vive en Bogotá en medio de los carnavales, los parques y las profesiones; véase una primera escena donde un pintor intenta plasmarla dentro de uno de sus trabajos artísticos. El constante camino entre las calles, las miradas y los gestos de los personajes –una sonrisa, por ejemplo- delata la coquetería de los amantes, mientras un grupo de personas se pasean por un parque, un hombre atraviesa la ciudad en bicicleta y un carro de la época pasa de largo, dejando entrever que entre estos medios de transporte, hay unas dinámicas de las clases sociales de los años 20's. Las fábricas, las pequeñas edificaciones y el vestuario también son parte de un modo de narrar que dialoga con las formas de ver el mundo de los mismos personajes: uno de los pretendientes de la protagonista arriba a su lugar de trabajo –una tienda de ropa y variedades- y decide comprar una corbata mientras se fuma un cigarro, después de esto encuentra a la protagonista –quien hace de cajera- y entre sonrisas y palabras le paga lo debido (min. 4:23).

Esta joven y esbelta mujer recibe una propuesta de matrimonio por un hombre, pero aparentemente no quiere dejar de ver al pintor, el cual, le parece sumamente atractivo. Disfruta de las celebraciones, del carnaval, de su trabajo como cajera en la tienda y se puede entrever en el ambiente citadino el entretenimiento y la diferencia de clases sociales en los vestuarios elegantes que exhibe cada personaje.

Por otro lado, ocurre una situación inesperada que destroza los ánimos de la protagonista y termina casándose con un hombre adinerado pero mostrando al tiempo, en su rostro, una mirada afligida por las circunstancias (min. 23:24). La ciudad, en este *film* es un escenario lleno de superficialidades donde el amor se escapa fácilmente, los principios, como el

matrimonio están regidos por un estatus y por unas convicciones morales de la gente de clase.

En la última escena el dramatismo se lleva toda la atención, pues hay una casa que se está consumando por el fuego y la protagonista está adentro, algunas personas ven desde afuera como van creciendo las llamas, mientras que en el interior todo se va esfumando y desapareciendo entre los objetos de valor, la mujer se aferra a una manta y termina en un intento desesperado por salvar las cosas (min. 26:50).

Obra	Personajes/narración/voz (cómo y quién narra)	Espacio/tiempo (dónde y cuándo narra)	Acción/punto de vista/modo (qué se narra y cuál es la focalización)
<i>La casa de vecindad</i> de José Antonio Osorio Lizarazo	<p>Narración simultánea, sucede en el mismo tiempo en que se escribe. La forma en que está consignada la historia es través de unos diarios escritos por el personaje principal. Narrador homodieético.</p> <p>El narrador describe cómo se siente respecto a las personas y la ciudad que lo va a acoger:</p> <p>«La dueña de la casa es una mujer gorda, de aspecto plébeo, áspera y sucia. No accedió a hacerme la menor rebaja en el precio y parecía desafiarme a que por ocho pesos consiguiera otro cuarto igual. No tiene, en absoluto, la amabilidad del que quiere granjearse simpatías. Su actitud, al verme, fue igual, exactamente igual a la del dueño de la prendería situada en la esquina de la Concepción, donde voy algunas veces a llevar los</p>	<p>Toda la obra está narrada en la ciudad de Bogotá, específicamente en una casa de arriendos. Se narra lo que sucedió durante un mes exactamente en el que el narrador vivió en dicha casa.</p> <p>«De pronto la casa empezó a animarse (...) Se escucharon voces en el segundo patio, las mujeres empezaron a salir silenciosamente, arrebuadas en sus pañolones y luego la luz eléctrica se extinguió» (Lizarazo, 1978, págs. 13-14)</p> <p>«El crepúsculo estaba terminando, y la oscuridad se adueñaba del mundo. No, se adueñaba de la vida. La luz eléctrica estaba adquiriendo entonces</p>	<p>Indicativo. De focalización interna.</p> <p>«Bueno. Pues la chica se detuvo. Le hablé, se hizo invitar al interior del cuarto, me pidió tres pesos que yo me apresuré a darle, y luego ocurrió lo que tenía que ocurrir. Algo vergonzoso, que no me atrevo a detallar porque me da asco». (Lizarazo, 1978, pág. 23)</p> <p>«Siento la soledad. La soledad es ahora algo tangible que pesa sobre mí, que me persigue, que me obsesiona». (Lizarazo, 1978, pág. 43)</p> <p>«En el suelo se retorció un montón de piernas, brazos, rostros y vientres. Y</p>

<p><i>La casa de vecindad</i> de José Antonio Osorio Lizarazo</p>	<p>objetos de mi uso y mi ropa». (Lizarazo, 1978, pág. 7)</p> <p>El narrador le cede la palabra a los personajes y los presenta por medio de los diálogos</p> <p>«Mire usted. Yo soy muy desgraciada. Sufro mucho. No puedo ni siquiera trabajar. Los hombres me persiguen por todas partes. Cuando voy a buscar trabajo me hacen propuestas infames: ‘Usted tan bonita, ¿buscando trabajo?’ ‘Si usted quisiera...’ Yo, claro, he procurado ser siempre honrada». (Lizarazo, 1978, pág. 34)</p> <p>«Desisto de todo. No tengo una esperanza en el horizonte. No hay posibilidades de conseguir trabajo. No lograré hacerme al ambiente de la ciudad moderna, y puesto que todo se cierra frente a mi perspectiva, me abandonaré al curso del azar» (Lizarazo, 1978, pág. 130)</p>	<p>un vigor sorprendente. Mientras empezaba a meditar, me he dedicado a escuchar los ruidos de la casa. A escucharlos y clasificarlos, porque así, en el primer momento, todos forman una algarabía insoportable» (Lizarazo, 1978, pág. 89)</p> <p>« La ciudad es muy hostil para mí. Y es hostil para mí también la vida. Y yo no puedo dominar ni la ciudad ni la vida. ¿Por qué será que hay personas que se suicidan? Debe ser por algo parecido a esto que estoy sintiendo» (Lizarazo, 1978, pág. 80)</p> <p>«Me entregaré a la ciudad incoherente y fatal, que devoró mis esperanzas, mi vida, mis estúpidas ilusiones y que negará también el consuelo inútil de una sepultura para mi pobre cadáver, destinadas a las cuchillas impías del anfiteatro o a la voracidad de los perros en un recodo incógnito del Paseo Bolívar». (Lizarazo, 1978, pág. 132)</p>	<p>de ese montón informe salían de vez en cuando palabras obscenas y las clásicas interjecciones que usa el pueblo de Bogotá para expresar todas sus emociones» (Lizarazo, 1978, pág. 46)</p> <p>«La vida se ha convertido para mí en algo hostil desde que vine a esta casa, que no me deja en paz. Han surgido preocupaciones que antes no tenía, inquietudes que no experimentaba y deseos que no sentía». (Lizarazo, 1978, pág. 51)</p> <p>« Yo también soy armador y podría hacer algo en un periódico. Pero creo que ahora también se han inventado máquinas de armar. No, si las máquinas no están matando. Cada máquina debería prever la manera de que vivieran los obreros a quienes van a desalojar». (Lizarazo, 1978, pág. 79)</p>
	<p>Narrador extradiegético, el cual pone la perspectiva de alguien que lo ve todo</p>	<p>Bogotá es el escenario de la obra, sus parques, sus calles, la</p>	<p>Acá va a ser un relevo entre lo que la cámara muestra –el narrador</p>

<p><i>El amor, el deber y el crimen</i> de Pedro Moreno y Vincenzo Di Domenico</p>	<p>desde afuera y asimismo lo cuenta. La ausencia de carteles en esta película, tiene la particularidad de señalar que la sucesión de imágenes se basta a sí misma para contar algo.</p>	<p>tienda de ropa en la que trabaja la protagonista y una casa en la que ocurren algunos acontecimientos. Es frecuente encontrar reiteraciones en las escenas, como ocurre cuando un hombre se acerca a la protagonista e intenta tomarla de la mano, pero ella se rehúsa (min. 5:50) la repetición de esta escena mientras uno de sus pretendientes pasa por la tienda, muestra no sólo duración en el tiempo, sino la intensidad con la que esta comunica.</p>	<p>externo- y lo que los personajes ven.</p>
	<p>El narrador muestra cómo la protagonista se siente atraída por uno de sus pretendientes, lo que va a ser problemático para decidir sobre su matrimonio, ella lo mira a la cara, sonríe, voltea de nuevo la mirada y recoge el dinero –pues es cajera- con excelsa coquetería y se burla de ello apenas él se marcha (min. 5:05)</p> <p>El narrador muestra como la protagonista disfruta de las celebraciones, el estatus y la clase social alta (min. 8:25)</p> <p>Hay un asesinato, un hombre va caminando por la calle y recibe un impacto de bala por un sicario. Es la primera vez que se muestra que pese a las edificaciones no todas las calles están pavimentadas, aparece un policía de inmediato. Lo llevan a su casa mal herido y la criada llama por teléfono un médico. (min. 13:25)</p>	<p>La ciudad es todo un montaje y las celebraciones como el carnaval estudiantil va a ser un elemento fundamental para las calles, todos van en comparsas, disfrazados, la música cambia en esta escena y transforma el hilo narrativo a un nuevo acontecimiento (min. 9:50)</p> <p>Los recuerdos empiezan a aflorar por el hombre muriéndose, las escenas se repiten para mostrar esto (min. 17:50)</p> <p>Los personajes tienen</p>	<p>Un ejemplo de esto es cuando el pretendiente la acompaña hasta la puerta de su casa y van caminando por la acera (min. 7:04) cuando ella entra a la casa, se encuentra con el pintor y hay un acercamiento a los rostros en un primer plano, puede verse que conversan y él le besa la mano (min. 7:37) La casa es elegante, tiene una escultura a la vista, flores, muebles y cuadros. Minutos después se da un baile, llegan invitados, los vestidos brillantes y las perlas de collares acompañan los trajes de paño de los hombres.</p> <p>Ocurre una primera pelea en medio del carnaval, el hombre está celoso de que su acompañante mire a otro pretendiente, se baja del carro en el que van y golpea al otro hombre, la mujer se queda observándolos y hace un gesto de gusto (min. 12:35)</p> <p>La música también</p>

		un hijo al final, lo que muestra el paso de los años de la vida matrimonial (min. 26:43)	muestra el punto de vista de los personajes, el dramatismo por ejemplo de un hombre muriéndose (min. 15:30)
--	--	--	---

2.4.2. *A la montaña: de 4 años a bordo de mí mismo (diario de los cinco sentidos) (1932) a Alma provinciana (1926)*

Dos cosas llamaron la atención cuando fue publicada *4 años a bordo de mí mismo (diario de los cinco sentidos)* de Eduardo Zalamea Borda. La primera: era una de las primeras novelas cuya historia estaba ubicada en las periferias del país, en la Guajira y en todos sus alrededores; lugares que las personas de las grandes urbes apenas conocían de nombre. Si bien el narrador es oriundo de Bogotá, las memorias tenían como propósito relatar los paisajes, las gentes y las costumbres de ese sitio que resultaba tan lejano, a la vez que mostraba como se sentía él (el narrador), como hombre perteneciente a la clase alta de la capital, frente a ese pedazo de país que hasta entonces desconocida.

Como dice Eduardo Jaramillo Zuluaga en el prólogo que hace a la edición de la Biblioteca Familiar Colombiana (1996):

«Para los lectores que casi a diario devoraban la página 4 del vespertino “La Tarde”, las *Memorias de Uchí Siechi Kuhmare* eran algo más inquietantes que los recuerdos nostálgicos de un muchacho: eran una suerte de memoria del futuro, la promesa de una vida que por fin se encontraba al alcance de la mano.» (pp. IX-X)

El atractivo del texto, para los lectores, no fue en sí el viaje de Zalamea, si no el hecho de poder tener información de una cultura que pese a estar en el mismo país de ellos, les resultaba completamente ajen.

El otro motivo por el que fue importante este texto, fue porque se hizo en una época de

cambios en la política colombiana, *4 años a bordo de mí mismo* se publicó como libro entero en 1934, en medio del auge del partido liberal, quienes por ese entonces tenían por primera vez la presidencia del país, esta época fue llamada La Revolución en marcha (Calle, 2014) y hacía referencia a las intenciones que tenía el entonces presidente Alfonso López Pumarejo de industrializar el país, de manera que los sitios más alejados estuvieran conectados con las grandes urbes. Esto evidentemente no sucedió, pero el ideal liberal había calado lo suficientemente hondo como para notarse incluso en los temas tratados por los escritores de ese entonces, ese fue el caso de Eduardo Zalamea Borda.

Además, en cuanto a la *forma* en que está escrita también se nota la influencia de los ideales liberales de ese entonces: la novela fue censurada por la iglesia y por los sectores más conservadores del país, quienes veían en la historia una afrenta a los ideales cristianos y a las buenas maneras de la sociedad: «Cada una de las memorias tenía el carácter de de una incitación. No era solo la desenvoltura de su expresión sino también, en segundo lugar, el minucioso desafío a los hábitos morales de los bogotanos.» (p. X)

Así como también se señala que:

«En aquella época dominada por una retórica del decoro es comprensible que algunos lectores criticaran la novela por su “intensa y constante voluptuosidad” como lo harían otros años después, en 1948, al reseñar la segunda edición acusándola por sus “pinceladas pornográficas”» (p. XII)

Además de todas estas características ya dichas, hay que hacer un énfasis especial en el relato hacia la periferia, si bien es un camino del retorno a los sitios más apartados y selváticos del país en el cual se narra el descubrimiento de otro hombre distinto al que ha salido de la ciudad.

En este sentido y a propósito de una vida apartada, la película de Félix J. Rodríguez *Alma provinciana* exhibida en 1926 en el Teatro Faenza de Bogotá narra la historia de los hijos de un hombre hacendado que se enamoran por fuera de los propósitos y el estatus del padre. Las labores campesinas, como cuidar del ganado, producir caña, deshojar el plátano son parte de un paisaje condenado a la soledad de quienes miran en su lejanía y no tienen más remedio que inmiscuirse en las caminatas de provincia. Las montañas, la ausencia de luz eléctrica y la distancia entre los pueblos dan la sensación de que permiten al hombre aislarse para alivianar los pensamientos.

Aquello que conecta la ciudad de la provincia es el largo camino pedregoso a caballo para ir a tomar el tren. La ciudad por su parte, está llena de entretenimiento como el baile, el sentido carnavalesco, el alcohol y el malgasto del dinero en medio de calles, parques y edificaciones. Las profesiones van a marcar una diferenciación de clases sociales, como ocurre entre el médico y el zapatero, este último demuestra cómo las dinámicas de la urbe lo van consumiendo y apartando cada vez más de eso que se refleja en las fábricas y el trabajo entendido como *progreso*. La industrialización, una vez más, no sólo ha dado un cambio en la vida de las personas a modo de oportunidad, sino que también ha marginado a otras. En últimas, el dramatismo termina en una teatralización envuelta en aires campesinos: «En un campo todo poesía y belleza, los jóvenes esposos hallaron la felicidad merecida.» (min. 60:54)

Obra	Personajes/narración/voz (cómo y quién narra)	Espacio/tiempo (dónde y cuándo narra)	Acción/punto de vista/modo (qué se narra y cuál es la focalización)
<i>Cuatro años a bordo de mí mismo</i> de Eduardo Zalamea	<p>Narración simultánea, sucede en el mismo momento en que se escribe, sin embargo, el narrador acude muchas veces a su memoria para relacionar su relato con eventos que vivió en el pasado. Por lo tanto es un narrador homodiegético.</p> <p>«Es de noche ya. Una noche tersa y limpia, con las estrellas bruñidas y límpidas por el viento. Todos los rumores se agigantan. Hace calor, un calor suave como una respiración cercana, mezclado con el viento fresco» (Borda, 1996, pág. 89)</p> <p>«A las 12 han de venir a embarcarme los marineros. Tengo miedo, un miedecillo vago, pequeño, como el miedo que sentía en mi casa cuando</p>	<p>4 años. Prolepsis.</p> <p>El relato inicia en la embarcación.</p> <p>«Se oye en la claridad de la mañana, el chirrido de los palos y el estirarse de las velas anchas con el viento temprano. El barco ya está despierto. Hay gaviotas y cantan los marineros que están ya en traje de viaje» (Borda, 1996, pág. 3)</p> <p>«En puerto Colombia, todo es mar. Un mar perfectamente</p>	<p>Indicativo. De focalización interna, pues mantiene el punto de vista (la voz) con el que se inicia, además <i>no</i> está escrito con ánimo de ser subjetivo, por el contrario lo importante de la historia es lo que <i>piensa, ve</i>, quien la narra.</p> <p>«Una gran cantidad de tiburones se baña, como las mujeres, con sus trajes brillantes, resbalosos y elásticos. Los tiburones y las mujeres son buenos amigos. Debe ser cuestión de elasticidad». (Borda, 1996, pág. 41)</p>

<p><i>Cuatro años a bordo de mí mismo</i> de Eduardo Zalamea</p>	<p>era niño y me dejaban solo en la noche para que durmiera. Aquí, como allá entonces, estoy solo y es de noche». (Borda, 1996) (Borda, 1996, pág. 1)</p> <p>El narrador muestra de manera detallada lo que siente respecto a lo que los otros hacen/dicen. Sobre el monólogo Dick, dice:</p> <p>«Yo no digo nada. Estoy roto, desarticulado por la emoción que estas palabras sinceras me comunican. Yo nunca pensé que nadie pudiera decir esas palabras tan bellas y tan llenas de sinceridad. Todo es tan inesperado, tan súbito e insólito que mis deseos se desmoronan bajo el peso de tanta belleza» (Borda, 1996, pág. 46)</p> <p>«El viento, los tiburones, el naufragio ¿qué son ante ese abismo, ciego, sordo, ceñudo y terrible de mi deseo?»</p> <p>Cómo se siente el narrador en tierras extranjeras:</p> <p>«Siempre, aun en compañía de alguien, estaré solo aquí. La soledad es tan vasta, que parece que creciera sobre todas las cosas como un musgo vigoroso. El silencio es más aún que la soledad...» (Borda, 1996, pág. 166)</p> <p>«En el Sur está Anashka, está Meme, está Enriqueta, está Bogotá... Están las 125.000 mujeres y los 1.500 automóviles. En el Sur está la muerte. Y a mi lado, a mi espalda, están el amor y la vida.» (Borda, 1996, pág. 222)</p>	<p>terrestre, o una tierra perfectamente marina. No he logrado explicármelo, pero lo cierto es que las casas tienen brillos de fósforo.» (Borda, 1996, pág. 42)</p> <p>Sin precisar nada de fechas, el narrador llega a Riohacha, donde empieza a describir con la extrañeza de un extranjero que llega a nuevas tierras la imagen que se empieza a formar de lo que está conociendo.</p> <p>«Aquí se siente llegar ya un aliento de la Guajira. Huele a que deben oler las indias. Un olor compuesto de muchos perfumes y aromas. Es la pampa, el desierto, la arena, el sexo y la muerte. Es todo lo que perfuma y aroma. En el aire vibran cantos de dardos y flechas» (Borda, 1996, pág. 55)</p> <p>«Cabo sonoro, solitario Cabo, rítmico Cabo de la Vela, que estás crucificado en la cruz de aire que</p>	<p>El narrador le concede las palabras a otros personajes pero sin dejar de ser el protagonista.</p> <p>«Creías tú, muchacho – comienza a decirme, con su voz pesada y espesa como las tibias tinieblas- ¿Qué yo era como los otros, que beben trago y besan a las mujeres? No, yo no bebo trago. No, yo no amo a las mujeres. Yo soy un hombre solo, un hombre que ama el mar(...)» (Borda, 1996, pág. 45)</p> <p>La narración del personaje también se encarga de narrar los paisajes nuevos que conocen, lo hace de una manera descriptiva para formar una imagen</p> <p>«Riohacha, de noche, es una ciudad tranquila y antigua. Tres “Ford” desvencijados corren con gran ruido de carrocerías. En las puertas de las casas, las gentes fuman y conversan, mientras mueven los mecedores. Se oye el ruido seco de las bolas de un billar. El silencio corre de puerta en puerta. Las va cerrando, con su llave de sueño. Se agazapa para saltar de una acera a otra. Corre el silencio, corre por la noche, se arrastra, trepa a una</p>
--	---	---	--

<p><i>Cuatro años a bordo de mí mismo</i> de Eduardo Zalamea</p>	<p>«Y ya está cercana la partida. Me despido mentalmente de todos los objetos, de cada uno de los árboles y de los lugares que marcó el suceso. Allí está la roca que señala el banco de perlas; allí, endurecido más cada día por los golpes del agua... y enfrente al volver sobre mi derecha, está el cardón que veía todas las mañanas, con sus espigas y con sus hojas de abanico. Y el edificio que ha oído mis gritos de espanto, de angustia, de alegría y mis quejidos de hambre... De todo me despido con mi corazón, con mi alma desgarrada, trémula, como una hierbecita sedienta y humilde.» (Borda, 1996, pág. 302)</p>	<p>señalan los puntos cardinales, con la mirada de toda tu moles eternamente fija en las estrellas». (Borda, 1996, pág. 157)</p>	<p>ventana, y de pronto lo asusta, lo sorprende un grito» (Borda, 1996, pág. 66)</p> <p>Cuando el narrador quiere hacer una distinción entre él y los demás personajes (en este caso muchos de ellos son indios, negros y mestizos) escribe de una manera diferente para resaltar las diferencias fonéticas –y de paso culturales- entre ellos.</p> <p>«Tú no sabe lo que é eto... Aquí, tiene uno la muerte a dó cuata der pecho... Y si se descuida, lo joden lo indio o lo blanco, o lo negro, o cualquiera... Todo son lo mimo» (Borda, 1996, pág. 91)</p>
--	---	--	--

<p><i>Alma provinciana</i> de Félix J. Rodríguez</p>	<p>El narrador es extradiegético, contemplado desde la tercera persona a través de los carteles, que anuncian diálogos, situaciones, cambios de escenarios, entre otros.</p> <p>«Don Julian se llena de ira al ver como su Filipino mayordomo, en lugar de arracachas, ha sembrado jardín en el patio de la casa.» (min. 9:36)</p> <p>En algunas circunstancias puede observarse una metadiégesis, donde el narrador pasa a ser uno de los personajes tomando su propia voz (intradiegético) pero es un narrador de segundo nivel en el relato.</p> <p>María le dice a Felipe: «QUÉ ES ESTO?»</p> <p>A lo que él contesta:</p> <p>«Son los arrendatarios de la hacienda que celebran un matrimonio, te provoca verlos? (min. 28:00)</p> <p>Felipe los llama y se inician en la boda campesina “el torbellino”, hay músicos e invitados bailando. (min. 12:02)</p> <p>Juan Antonio y María son sorprendidos por el padre de esta última, él reclama el hecho de que su mayordomo se haya fijado en su hija y lo amenaza con un arma, pues su amor no puede ser (min. 37:09)</p> <p>Gerardo –hermano de María- va caminando por las calles de</p>	<p>No hay una datación exacta del tiempo transcurrido. La historia guarda un orden lineal, lleno de detalles como los recuerdos – <i>flashbacks</i>-, proximidades y lejanías en los planos y en la descripción de los espacios/escenarios.</p> <p>El relato inicia en una casa campesina, en las lejanías de las montañas.</p> <p>Juan Antonio tiene recuerdos entre él y María al habersele anunciado su llegada a través de una carta de don Julián, se recrea una escena entre ambos personajes (min. 5:50)</p> <p>Aparece un cambio de escenario, el tren anuncia el destino a la ciudad y va desapareciendo entre los árboles y la vía férrea. (min. 45:59)</p> <p>Los parques, la plaza, las edificaciones y las calles son panorama exclusivo de la ciudad. (min. 52:12)</p> <p>Gerardo tiene una</p>	<p>Juan Antonio recibe una carta, en el que se puede observar el punto de vista de la cámara, lo que el narrador externo muestra y a su vez, cuando éste lee la carta se visualiza lo que el personaje ve, su focalización. (min. 7:00)</p> <p>Hay una forma de focalizar si es de noche o es de día (dado a que las películas son en blanco y negro) y es la aparición de ciertos elementos como las velas, indicando la ausencia de luz y de paso, de electricidad. (min. 16:20)</p> <p>Un plano general muestra a don Julian leyendo el periódico, a continuación un primerísimo plano muestra lo que ha leído don Julián, es decir, la noticia del periódico. (min. 23:32)</p> <p>El carnaval, el disfraz y la máscara son propias celebraciones de las dinámicas de la ciudad. (min. 1:10 SEGUNDA PARTE)</p> <p>La focalización a los rostros, también permiten manifestar las emociones de los personajes a través de los planos. Un primer plano acerca los gestos de Rosa. (min. 39:32 SEGUNDA PARTE)</p>
<p><i>Alma provinciana</i> de Félix J. Rodríguez</p>	<p>Gerardo –hermano de María- va caminando por las calles de</p>	<p>Gerardo tiene una</p>	<p>SEGUNDA PARTE)</p>

	<p>Bogotá a altas horas de la noche después de haber estado en una fiesta y conoce a Rosa, una humilde hija de zapatero (min. 55:23)</p> <p>Los personajes regresan a la provincia rápidamente en un aeroplano y encuentran allí la felicidad. (min. 60:54 SEGUNDA PARTE)</p>	<p>ensoñación en la que se ve al lado de Rosa, esta escena funciona como un vaticinio al futuro del relato. (min. 60:00)</p>	
--	---	--	--

3.0. LA MELANCOLÍA DE LA MONTAÑA

3.1. La ciudad emergente

De 1905 a 1950 Colombia experimentó el mayor crecimiento demográfico que ha tenido hasta la fecha, pasando de tener 4.3 millones de habitantes en 1905, a tener 17.5 millones a mediados de la década de los años sesenta⁷. Este acontecimiento surgió a la vez que el país iniciaba el proceso de modernización e industrialización que había surgido años atrás en las ciudades más importantes del mundo (especialmente de Europa). Todas las personas que nacieron en esa época, además de participantes, fueron también víctimas del crecimiento colosal de la población y de las industrias, del abandono paulatino del campo para ir en busca de nuevas oportunidades a las ciudades, ya que el crecimiento demográfico fue absorbido en un 75% por las áreas rurales⁸. Desde adentro y en perspectiva, parecía que las cosas estaban mejorando en cuestión de calidad de vida: el transporte urbano se dinamizó, las comunicaciones mejoraron gracias al teléfono y al correo urbano, llegó la electricidad etc. Sin embargo, fue un proceso difícil especialmente para aquellos que después de vivir en la periferia, partieron hacia la ciudad porque sus oficios estaban siendo absorbidos por las nuevas máquinas.

Un proceso inverso se llevó a cabo gracias a las mismas tecnologías que hicieron a los campesinos marchar a la ciudad; las personas que vivieron toda su vida en las ciudades pudieron conocer y visitar otras regiones del país que ellos solo conocían de nombre o de las cuales solo sabían por narraciones de terceros.

Ambos procesos fueron registrados y narrados tanto por la literatura como por el –apenas emergente– cine colombiano, poniendo el foco en diferentes puntos para ilustrar la situación emocional, económica, estética y demás de las personas y de las ciudades que protagonizaron todo este cambio.

⁷ RUEDA José Olinto (1987). *El crecimiento demográfico y el desarrollo urbano en el presente siglo*. En: *Historia de Colombia, Tomo VIII*. Bogotá: Salvat Editores. Pág. 1797

⁸ *Ibíd.* Pág. 1799

Como se decía anteriormente, una de las consecuencias de los fenómenos que acaecieron a comienzos del siglo XX, fue que muchas de las personas que vivían en la periferia - en el campo o fuera de las grandes urbes- se vieron obligadas a desplazarse para buscar mayores oportunidades. El gobierno de esos años (igual que ahora) se ocupaba más de las ciudades que de los pueblos que no estaban a la vista de sus gobernantes. Por ese motivo, todas las personas que venían de *afuera* –salvo los hacendados o ganaderos acaudalados- llegaban a ocupar los estratos más bajos, a vivir en condiciones precarias, y a lidiar con el desdén de las clases altas que estaban establecidas en las ciudades. Esto hizo surgir un marcado contraste socio-económico en la ciudad:

«Junto a un pisaverde en traje parisiense, una india asquerosa de sombrero de caña y mantellina que fue de paño; junto a damas elegantísimas, la montonera de chinos andrajosos y mugrientos; junto al landó tirado por hermoso tronco de caballos y conducido por cochero de guantes y sombrero de copa, el carro de basura o los burros» (Lizarazo, 1978, p. 187)

Tanto desde el cine como desde la literatura quedaron registrados estos acontecimientos de una manera un tanto diferente, en el caso del cine, tenemos por ejemplo a *Alma provinciana* (1926). En la película se muestra la brecha social existente entre la clase alta y la clase baja, a la vez que se ilustra los problemas que traía para los jóvenes el hecho de relacionarse con personas de una clase social distinta a la de ellos. Don Julián, papá de Gerardo y de María, se enfurece al descubrir que sus hijos mantienen romances con personas con muy poca solvencia económica, llegado el punto de intentar asesinar y chantajear a sus respectivas parejas para que abandonen las intenciones que tienen con sus hijos.

Además de esta brecha social, se hace muy evidente la diferencia económica abismal que existía en la sociedad capitalina: mientras María y Gerardo van bien vestidos, cursan sus estudios, y logran involucrarse en temas de interés para ellos, Juan Antonio y Rosa deben sufrir todo tipo de penurias y vejaciones para lograr sacar adelante a su familia, a ellos mismos, y las relaciones que tienen. En este escenario aparece con cierto aire de extravagancia las costumbres de las gentes del pueblo, las festividades son diferentes a las de las personas acaudaladas, y eso para las familias acomodadas resulta ser un espectáculo. En medio de la celebración de una boda, María le pregunta a Felipe “¿Qué es esto?” a lo que el joven responde “Son los arrendatarios de la hacienda que celebran un matrimonio,

¿te provoca verlos?” (min. 28:00) y ambos se unen a la celebración.

En el caso de esta película, el paisaje rural, las montañas y la naturaleza, son un sitio al que todos los personajes acuden cuando necesitan tranquilidad, cuando quieren hablar en calma o cuando buscan algún aliciente. Casi todos los personajes aparecen en algún punto en un entorno como este y, de inmediato cambia el semblante de todos ellos, parece ser un guiño que indica las diferencias emocionales que proporcionan el estar en el campo, comparado con lo que sucede cuando se está en la ciudad.

Por otro lado, ya en el plano literario, la narración parece siempre ser mucho más íntima, o más enfocada en los sentimientos de los personajes, en lo que perciben y en *cómo se siente* frente a los diversos acontecimientos. El caso de *La casa de vecindad* (1930) resulta muy ilustrativo respecto a esto. Como se puede notar, esta es la historia de una de las muchas personas que emigró a la capital en busca de nuevas oportunidades, la labor que tenía el protagonista se había devaluado porque ya habían aparecido unas máquinas capaces de hacer, de una manera más eficiente, lo mismo que él hacía. El narrador empieza a contar día a día lo que debe pasar para conseguir, primero trabajo, y luego dinero para sustentarse diariamente. Esta vez no tenemos un panorama completo, ni somos nosotros mismos quienes vemos lo que está sucediendo, y el paisaje retratado (como sí sucede en las películas) sino que todo ello nos llega de antemano sesgado por lo que siente, piensa y ha vivido el narrador.

En el caso de la literatura (específicamente hablando *La casa de vecindad*), se intenta darle voz a una sola persona, a un individuo que tiene sentimientos y percepciones muy específicas, no tanto como de trazar un panorama general. Esto no quiere decir que en el relato literario no se tenga en cuenta lo que sucede *afuera*, pero es el esfuerzo de darle voz a una persona que se ha convertido en un anónimo por estar en un sitio al que no pertenece.

«Me entregaré a la ciudad incoherente y fatal, que devoró mis esperanzas, mi vida, mis estúpidas ilusiones y que negará también el consuelo inútil de una sepultura para mi pobre cadáver, destinadas a las cuchillas impías del anfiteatro o a la voracidad de los perros en un recodo incógnito del Paseo Bolívar». (Lizarazo, 1978, pág. 132)

En *La casa de vecindad*, se rompe con el prejuicio que parece estar latente en las narrativas cinematográficas de mostrar a los personajes pertenecientes a las zonas rurales como seres más planos, con pensamientos menos complejos (a veces rayando en la ignorancia) por estar volcados en sus preocupaciones económicas o laborales. Aquí el narrador a pesar de contar las necesidades que ha sufrido a lo largo de su vida, es un hombre que se preocupa por los otros, por el estado de la ciudad, por la maldad de las personas, las injusticias, etc.

3.1.1. El viaje como nueva posibilidad

Las llegadas de las industrias y los avances en materia de transporte y comunicaciones (avances que realmente no fueron tan notables), le dieron la oportunidad a todos aquellos que habían estado toda su vida en la ciudad de salir a recorrer el país, de conocer lo que estaba junto a ellos y que, aún así, les resultaba ajeno y extraño. Este es el caso de *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Eduardo Zalamea era oriundo de Bogotá, de una familia acomodada. Siendo muy joven decidió realizar un viaje largo por diferentes zonas de Colombia. Aquellos sitios seguían estando muy lejos del control estatal, parecían regir bajo sus propios mandatos, y esto resultaba atractivo para los jóvenes que vivían ‘encerrados’ en las grandes urbes.

«“Hablaré –en cambio– de mí mismo, de mi viaje”: el mandato es claro. Salir de lo conocido, de la urbe pretenciosa que aburre al jovencito bogotano de 17 años que era entonces Eduardo Zalamea Borda. La Guajira es el lugar donde la verdadera experiencia es posible. Es exótica y salvaje en términos decimonónicos: los indios son feroces, las playas podrían adorarse “casi místicamente”». (Calle, 2014)

Al igual que en *La casa de vecindad*, en *4 años a bordo de mí mismo* lo más importante es lo que percibe el protagonista, y también conocemos los diferentes paisajes a través del filtro de *su* mirada. Es imposible, en ambos casos, tener una historia exenta de su protagonista, ellos son el centro, lo más importante de la historia. Y, sin embargo, hay algo muy distinto en lo que narran, no solo en la forma si no en lo que les suscitan los nuevos paisajes, contrario al protagonista de *La casa de vecindad*, Zalamea parece sentirse a gusto afuera, se siente cómodo, incluso encantado con todas las personas que está conociendo. Le

resulta exótico pero no habla de la ciudad con añoranza, no la anhela ni espera volver a ella velozmente, no le resulta tosca.

En 4 años a bordo de mí mismo el narrador ve la muerte, ve violencia, ve injusticia social, pero se enamora, hace amigos y conoce nuevos paisajes, lo cual le deja una sensación de gratitud muy diferente a la del personaje que *va* a la ciudad. En su despedida, el narrador dice:

«Y ya está cercana la partida. Me despido mentalmente de todos los objetos, de cada uno de los árboles y de los lugares que marcó el suceso. Allí está la roca que señala el banco de perlas; allí, endurecido más cada día por los golpes del agua... y enfrente al volver sobre mi derecha, está el cardón que veía todas las mañanas, con sus espinas y con sus hojas de abanico. Y el edificio que ha oído mis gritos de espanto, de angustia, de alegría y mis quejidos de hambre... De todo me despido con mi corazón, con mi alma desgarrada, trémula, como una hierbecita sedienta y humilde.»

(Borda, 1996, pág. 302)

Esta vez el paisaje no es el verdugo, al contrario, parece ser un aliciente para el protagonista haber hecho este recorrido. Nuevamente se presenta la imagen de lo rural -de lo que está por fuera de la urbe- como un sitio que propicia calmas y alegrías. Un sitio que invita a la reflexión tranquila.

3.1.2. *La doble mirada*

Preguntarse qué hay más allá del viaje y de los objetos que también son dicientes en un escenario para relatar, da un nuevo espacio para cuestionar ¿en dónde se inventa la realidad? Por un lado, pensar la ciudad es la imagen del viajero que, deambulante, ha recorrido todos los sitios de un lugar hasta encontrar uno donde descansar o pasar la noche como también es detenerse en los edificios, el ruido, los medios y darle lugar a ese hombre que habita una simulación, es decir, que se reconoce en lo que tiene alrededor –en lo otro-. Los bailes, los disfraces, el folklor, son una idea carnalesca de las celebraciones y esto se puede aclarar en cualquier película colombiana de los años 20's, pues es este un modo de habitar la ciudad.

Tanto en las obras cinematográficas como en las literarias es posible hablar de algo ya mencionado en el párrafo anterior, hay un reconocimiento de quien vive en medio de una de estas señalizaciones y sobre todo, hay una relación entre *El amor, el deber y el crimen* y *La casa de vecindad* que se fundan en la posibilidad de enmascaramiento, entiéndase esto como aquello que se oculta, a través de la figura del ciudadano para incluso poder decir aquello que no se puede decir, pero que no deja de caracterizar una idea de *ciudad*, por ejemplo, en la película de Moreno Garzón y Di Doménico (1926) toda la representación de los carnavales estudiantiles de Bogotá (Min. 9:50), son una simulación de otras realidades, mírese esto en el disfraz de las reinas⁹, en los antifaces, en la exageración y en un dato fundamental, como que en el año 1930 dichas celebraciones fueron suspendidas por desordenes públicos y excesos de alcohol, causando multitudes violentas que entonces conllevan a la construcción de la propia realidad. Así mismo el narrador de la obra de Osorio Lizarazo (1930) va configurando de una manera distinta, el mismo rostro: «Sí, la casa tiene que estar maldita. Es un nidal de vicios. De vicios y de crímenes.» (p. 94) Sin embargo, también logra que los objetos tengan vitalidad y descubran los juegos sombríos de la casa:

⁹ Como Elvira I.

«De súbito, rompió a sonar una vitrola. Yo escuché con asombro las voces nasales del aparato que no había oído antes en la casa. Por su boca salían deformas y subordinadas las notas de todos los instrumentos. Pensé entonces en el asesinato del arte, llevado a cabo por los mecanismos.» (p.55)

La aparición de la vitrola surge porque se celebra una fiesta en la habitación de Georgina, así la casa parece mostrar entonces una parte de las costumbres del ciudadano llevadas a lo que puede significar en el exceso y en el ocultarse, e incluso tanto en el filme como en la novela, hay indicios de la ciudad como lo que absorbe y lo que despoja de su propio «yo» al hombre: «Esta palabra «nada» es terrible. Indica la muerte, la destrucción. «Nada» es el vacío que me rodea, la angustia en que me debato, la tristeza que me oprime.» (Osorio Lizarazo, 1930, p. 120) y para darle un sentido más amplio, sólo basta pensar en la última escena de *El amor, el deber y el crimen* (1926) donde la protagonista de súbito empieza a tratar de salvar algunas cosas de su casa desesperada, pues esta se termina consumiendo en llamas (Min. 26:59), así casi que al modo en que lo canta A. Wolfenstein en su poema titulado *El ciudadano*: “como agujeros de un colador, juntos están,/ las ventanas; apretándose, se juntan / tanto las casas que aparecen hinchadas,/ grises las calles como estranguladas./” (Muschg, 1972, p. 25)

Queda en esta primer mirada una aproximación a lo citadino entendiendo:

«La ciudad también como desierto o como jungla para el hombre moderno. Frente al mito de la ciudad como espacio de libertad y de la razón, está la concepción de la ciudad como laberinto, como red de lazos y de trampas, como lugar de explotación, de exilio y de fracaso, como cárcel, como cementerio, como gran manicomio o como inmenso campo de concentración.» (García Jambrina, 2006)

Por otro lado, pensar la provincia es la idea del hombre que sin tener nada, regresa. La ruralidad es una forma de búsqueda de lo humano y es la expresión más cercana de pulcritud –no porque allí no haya vicios, ni violencia, ni malas conductas-, sino porque no hay representaciones en las cosas de sí mismo, es el árbol, las hojas, los caminos, la tierra y el río la otredad que puede hallarse. Hay que hacer una precisión y un paralelismo de lo que

parece que significa la ciudad y lo que conduce entonces a la provincia, por supuesto que hay un sentido de relación, no obstante, uno parece dar un suspiro en nombre del otro. Uno de los primeros edificios de Bogotá se conoce como “Edificio Los Andes”, piénsese por un momento en la forma de nombrar lo que crea el hombre como artefacto y lo que representa –que no se puede crear de la misma forma-, asimismo uno de los barrios más antiguos es llamado “Las brisas”, ¿no es esta una indicación directa de lo que verdaderamente se añora?

Estos encuentros que suscitan la idea del regreso se afianzan en la obra cinematográfica de Felix Joaquín Rodríguez (1926) *Alma provinciana* y en Eduardo Zalamea Borda (1930) con su novela *Cuatro años a bordo de mí mismo*, en la que suceden circunstancias que llevan a los personajes a significar la realidad en el retorno a la periferia, a la montaña.

En el caso de la obra de Rodríguez Juan Antonio, el mayordomo de don Julián, da una caminata por el campo con María –la hija de su patrón- (Min. 12:10) siendo esta una de las primeras escenas más representativas porque inicia en medio de aires campesinos. En esta obra puede observarse el cadáver de las cosas; una mesa vacía, un cofre sellado, el dinero, además de una vela encendida que indica no sólo la llegada de la noche, sino también la ausencia de la electricidad. A la partida de María, sorprende a Juan Antonio con unas palabras declarativas: «Guarda esta flor, ella te dirá cuanto sufro al dejar la alegría del campo.» (Min. 13:41) Y es así como puede mostrarse además la idea de alivianar el pensamiento alejándose de la ciudad (Min. 8:06, Sexta Parte) o celebrar el amor como el caso de Rosa y Gerardo que al final regresan a la provincia para resignificar la felicidad (Min. 60:54).

Ahora bien, en la novela de Zalamea Borda también se habla del hombre nuevo, en el que:

«Por el camino brillan las espinas. En el fondo, verdean los nopales. Se oye cercano el ruido del mar. ¿Y ahora? La vida nueva, la aventura, el amor, la muerte... Sobre una blancura caliza, monótona, catorce alcatraces inmensos trazan la exactitud de su vuelo.» (p. 83)

Es este hombre que ha ido a su propio encuentro y puede en medio de lo que ve, lo que siente, lo que escucha, reconocerse a sí mismo no ya en las otras cosas, sin antes hacer en su propio cuerpo, alma y designio de su destino:

«La soledad y la muerte. Pero ahora no le tengo miedo a la soledad. Recibiría la muerte como lo más natural, como una cosa que se está esperando hace mucho tiempo y que cuando llega no le da a uno tiempo de saber que ha venido. No se oye nada.» (p. 103)

La desnudez, por la ausencia de las simulaciones y los artificios de la ciudad, no pueden ser mejor descritos en esta obra que como cuando se habla de las indias de La Guajira, aquellas: «Indias miserables que no tenían otra joya que la luz de su mirada y el fulgor de sus dientes.» (p. 116) Todo esto es lo que arroja una idea del regreso, es una inevitable búsqueda por la pregunta del hombre y que no puede encontrarse entre el laberinto de la ciudad, porque incluso para entenderla es necesario tomar distancia.

En últimas, de esta segunda mirada, además de la nostalgia del regreso y la añoranza por la memoria, queda por decir que: «Por *la ancha carretera entre los bosques enanos*, para recordar a Rimbaud, son muchos los poetas que han discurrido sin un destino y, en ese no saber a dónde ir, han encontrado la verdadera razón, o impulso, de vivir. » (Montoya Guiral, 2017)

3.1.3. *Identidad: un modo de pertenecer*

Ancho, con un tono café y un olor a tierra extravagante, árboles a cada lado y canoas esperando su cauce y sus cruces, el hombre se arroja a él, vive y muere allí. El río es también la comunidad que representa, se hacen unos a otros. El Magdalena atraviesa un costado de toda Colombia y despunta en las tragedias de sus habitantes cuando se desborda, el río es pertenecer porque puede cambiar los hábitos de las personas según su comportamiento, el río atraviesa ciudades enteras, determina las provincias pero también es víctima de la idea de *progreso*. Tanto en las obras literarias como en las cinematográficas hay un reconocimiento del trópico que no puede separarse de este río, ¿qué sentido tiene esto? ¿Qué significa?

En primera instancia, es una relación entre las expresiones artísticas y lo que pueda entenderse como cultura. Las lecturas comparativas que se realizaron entre el cine y la literatura, permiten ir más allá de los componentes narratológicos para arrojar un desocultamiento –entendido como un quitar el velo- de las propias obras y hablar entonces desde el encuentro temático. La pregunta por la identidad, no es más que un modo de pertenecer... Una persona puede sentirse totalmente ajena al lugar que habita y ser sólo eso, su habitante, pero cuando siente que hay ligaduras con sus calles, sus montañas, sus olores, sus ríos, su clima y hasta su lengua –aspecto esencial- es cuando empieza a reconocerse allí y no en otro lugar.

Ángel Rama en su artículo *Literatura y cultura en América Latina* (1983) da una definición interesante que va a fundamentar estas páginas:

«Entre el artista individual (a que apostaron los modernizadores del XIX) y la sociedad y/o naturaleza (de los Románticos del XIX y regionalistas del XX), se concedía el triunfo a la segunda. Demostraba mayor potencialidad, capacidad modeladora más profunda, enmarque genético más fuerte que la pura operación creadora individual, aunque esas fuerzas ya no respondían meramente a aquella naturaleza ubérrima que había servido a tantos críticos, incluyendo a Menéndez Pelayo, para explicar las peculiaridades diferenciales de las letras hispanoamericanas respecto a otras

literaturas de la lengua, sino a los rasgos intrínsecos de la sociedad, cuya exacta denominación todavía no había sido encontrada por la incipiente antropología: cultura.» (p. 11)

Rama también trata de decir que cuando se habla de «identidad» se pone de manifiesto un modo de ser y de reclamar espacio en medio de todo, es pertenecer a una sociedad. En un sentido muy religioso, la añoranza por la ruralidad, la descripción del río como una postura más válida –por decirlo así– que la descripción de la casa, indica una forma de entender la comunidad, es decir, esa cultura común en la que se hallan vínculos, afloran los sentimientos más íntimos y al tiempo se educan para restituir el «yo», esto que Roger Scruton señala en una de las dobles funciones de la religión, enseñar el arte de sentir.¹⁰

Sucesos como el incendio de la casa en *El amor, el deber y el crimen* y el desprecio que manifiesta el narrador en *La casa de vecindad*: «La casa esta quedará indiferente y absorberá otras vidas.» (p. 131) mientras que en *Alma provinciana* como en *Cuatro años a bordo de mí mismo* hay un latente sentido por lo que no es urbano y se dice de esto –La Guajira–, cuando el narrador regresa a Bogotá que: «Allá estaba la vida verdadera, dura y desnuda como una piedra. Allí estaban las mujeres desnudas, los hombres francos, los peligros simples y con los dientes descubiertos. Aquí está todo velado, escondido, falsificado.» (p. 308) Es el viaje a través del río, el sol quemando la piel, los indios y sus mujeres, los nopales y el viento los que atraviesan la visión del hombre nuevo y esto es un darse cuenta, tal como los dos últimos títulos que el encuentro consigo mismo tiene alma de provincia y que Colombia se funda en la humedad de sus montañas y en el calor de sus desiertos.

¹⁰ Scruton, R. (2001). *Cultura para personas inteligentes*. Barcelona: Editorial Península.

3.1.4. *La nostalgia por lo rural*

*«Nosotros esperamos
envueltos por las hojas doradas.
El mundo no acaba en el atardecer,
y solamente los sueños
tienen su límite en las cosas.
El tiempo nos conduce
por su laberinto de hojas en blanco
mientras cae el otoño
al patio de nuestra casa.
Envueltos por la niebla incesante
seguimos esperando:
La nostalgia es vivir sin recordar
de qué palabra fuimos inventados.»*

Giovanni Quessep

Intentar definir lo rural es tanto más difícil cuando nos damos cuenta de que la noción de dicha palabra se ha reducido únicamente a nombrar algo que *no* es la *ciudad*. Desde que la sociedad industrial se definió como proceso civilizatorio, quedó claro que uno de los elementos fundamentales –acaso el más importante- era una urbanización que permitiría la confluencia de muchas personas, fábricas, comunidades, etc. En cuanto a la noción de ruralidad, esta solo aparece a finales del siglo pasado y aparece justamente para explicar el proceso de urbanización:

«Aunque la dicotomía entre lo rural y lo urbano tiene orígenes imprecisos y remotos dentro y fuera del ámbito científico, serán los autores de finales del siglo pasado, directos herederos de los precursores de la Sociología, quiénes llevarán a cabo las formulaciones teóricas más acabadas, en un intento de confeccionar unas herramientas conceptuales adecuadas que permitieran dar cuenta de los procesos de industrialización, urbanización, extensión de las formas capitalistas y consolidación de las burocracias modernas. La pregunta subyacente en estos autores alude a la necesidad de explicar, en el contexto del evolucionismo dominante de la época, cuáles son las características y

consecuencias sociales del paso desde unas formas sociales tradicionales a otras modernas, en una perspectiva diacrónica evolutiva». (MAPAMA, 2011, pp. 35-36)

Como podemos ver, la definición de rural es inherente a la idea de lo urbano, y para ser más específico parece que la definición de rural es *todo lo que no es urbano*.

Esto dificulta la posibilidad de asir el sincretismo propio de todas las zonas no-pertenecientes a las grandes urbes. Ahora probablemente sea casi un hecho que hay cierto desinterés o desdén por lo relacionado con lo rural, pero en la época en que se inició y se expandió la industrialización, pareció llevarse a cabo un fenómeno paralelo a la explotación demográfica de las ciudades y fue el aire de nostalgia que produjo este mismo en relación con los habitantes de la ciudad.

Para entender dicho fenómeno en el escenario de los años 20 y 30 del siglo pasado, es necesario tener en cuenta varios aspectos, probablemente el más importante de ellos: que prácticamente todas las personas que formaron la ciudad eran migrantes; ya sea porque ellos mismos fueron los que dejaron el campo o la periferia en la que se encontraban para acomodarse nuevamente en la ciudad, o ya sea porque sus padres o sus abuelos lo eran. Teniendo en cuenta –especialmente en el caso de Bogotá- que venían personas de sitios muy diferentes, es sencillo entender que inicialmente fuera un proceso de acomodación difícil, el acostumbrarse a tener vecinos con pensamientos y maneras diferentes, y más que esto, que muchas de estas cosas resultaran hostiles y groseras para ese amasijo de gente que eran (y son) *los otros*.

La nostalgia respecto a lo rural acaso no exista de forma tan tangible hoy día porque ya van varias generaciones que han crecido en las urbes, y porque la dinámica dentro de las mismas ha cambiado mucho; además de esto, la globalización, el acceso a internet y las facilidades para viajar, han permitido que las personas estén siempre más enteradas de lo que sucede en otro lugar del mundo, así este esté a una distancia realmente considerable.

Ante la imposibilidad de saber cómo estaba el lugar que habían abandonado, o los lugares que no conocían, las personas de comienzos del siglo pasado tendieron a idealizar ese espacio que les resultaba ajeno, dando esto como resultado, en algunos casos, una perpetua añoranza y un anhelo de *volver* a todo lo que resultaba conocido, y en otros casos (el de las

personas que sí crecieron en la ciudad) el deseo de explorar todos esos espacios que les resultaban exóticos y desconocidos: el deseo del viaje como posibilidad de crecimiento.

En ambos casos, la periferia se presenta como un lugar de reposo ante el constante movimiento de las zonas urbanas, a la vez que se convierte en un rechazo tangible de la forma que toman estas ante las necesidades de sus habitantes: la ciudad es hostil, en tanto el campo, la montaña, lo exterior, es un paisaje que provee tranquilidad y quietud; en la ciudad el trabajador es reemplazado paulatinamente por máquinas industriales, en tanto la periferia necesita de sus habitantes para poder sustentarse; la ciudad se construye a partir de unas bases económicas capitalistas, donde la importancia del otro radica en su poder adquisitivo, en el pueblo aún existe un halo de solidaridad, la preocupación por el vecino y el bienestar de quienes están cerca.

Este paso de lo rural a lo urbano quedó registrado a través de distintas manifestaciones artísticas que dan cuenta de los procesos que tuvieron que pasar - de manera colectiva y personal- todo aquel que vivió el cambio de un lugar a otro. En el cine y en la literatura se dan cuenta de ellos. Es sencillo reconocer que en este caso en específico, la zona rural siempre parece llevar una ventaja sobre las ciudades; incluso para los mismos ciudadanos, estar en el campo les produce una sensación de bienestar que sugiere no encontrarse en sus rutinas ciudadinas cotidianas.

Bibliografía

- Álzate, C. (2012). *Encuentros del cine y la literatura en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A.
- Bazin, A. (1990). *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Cadavid, A. (2006). *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cinemateca Distrital e Idartes. (2017). Nueva época: exhibir y circular: la magia en la mirada. *Cuadernos de cine colombiano, Vol. 1* (27), pp. 1-93.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Escobar Mesa, Augusto. (2003). *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas*. Medellín: Comfama.
- Espinosa, G. (2014). *El ocioso trabajo de escribir*. Medellín: Comfama.
- García, L. (3 de julio de 2006). Literatura y ciudad. *Revista Clarín, Ed. 807*. Recuperado en línea en: <https://www.revistaclarin.com/807/literatura-y-ciudad/>
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- Henderson, J. (2006). *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- MAPAMA. (2011). *Lo rural y lo urbano como categorías de análisis social*. Madrid: MAPAMA.
- Ministerio de Cultura. (2013). *Colombia de película: cartilla de historia de cine colombiano*. Bogotá: MinCultura.

- Morin, E. (1956). *El cine o el hombre imaginario*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Montoya, A. (5 de agosto de 2017). Caminar es ya tener una casa. *Blog El Peatón*. Recuperado en línea en: <http://blogs.elespectador.com/cultura/el-peaton/caminar-ya-una-casa>
- Muschg, Walter (1972). *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brech*. Seix Barral, Barcelona.
- Núñez, J. (1964). *Literatura colombiana*. Medellín: Editorial Bedout.
- Osorio, J. (1978). *La casa de vecindad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ricoeur, P. (1975). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Rodríguez, J. (productor) y Rodríguez, J. (director). (1926). *Alma provinciana* [cinta cinematográfica]. Colombia: FélixMark Film.
- Rosenblatt, L. (2002). *La literatura como exploración*. México, D. F: Fondo de cultura económica.
- Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, SICLA (productores) y Moreno, P., Di Domenico, V. (directores). (1926). *El amor, el deber y el crimen* [cinta cinematográfica]. Colombia: SICLA.
- Vásquez, F. (1992). Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada). *Signo y pensamiento, Vol. 11* (20), pp. 31-40.
- Zalamea, E. (1930). *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.